

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ДУ «ІНСТИТУТ ІВАНА ФРАНКА»
«Франкознавча серія». Випуск 17

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
ІНСТИТУТ ФРАНКОЗНАВСТВА

МИКОЛА ЛЕГКИЙ

**ПРОЗА ІВАНА ФРАНКА:
ПОЕТИКА, ЕСТЕТИКА,
РЕЦЕПЦІЯ В КРИТИЦІ**

МОНОГРАФІЯ

Львів
2021

УДК 821.161.2-3.09"190/191"І.Франко
Л 38

Науковий редактор:
Євген Нахлік, доктор філологічних наук,
професор, член-кореспондент НАН України,
директор ДУ «Інститут Івана Франка НАН України»

Рецензенти:
Валерій Корнійчук, доктор філологічних наук,
професор кафедри української літератури ім. акад. М. С. Возняка
Львівського національного університету імені Івана Франка;

Тарас Пастух, доктор філологічних наук,
завідувач відділу української літератури
Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України

Надруковано за ухвалою вченої ради
ДУ «Інститут Івана Франка НАН України»
(протокол № 1 від 26 лютого 2020 року)

Легкий, Микола

Л 38 Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці : монографія / науковий редактор Євген Нахлік ; ДУ «Інститут Івана Франка НАН України» ; Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2021. 608 с. («Франкознавча серія». Випуск 17).

У монографії осмислено траєкторію розвитку прозової творчості Івана Франка – від перших, учнівських спроб та романтично-готичного роману до новітніх, переважно модерністських творів початку ХХ ст. Аксонометричний підхід до аналізу прозової спадщини письменника дає змогу збагнути видозміни письменникової методики й методології при моделюванні художнього світу, виявити поетикальні особливості окремих творів та прозових збірок, розкрити їхній ідейно-естетичний та змістово-формальний потенціал, з'ясувати тематичну, жанрову, наративну, структурну, семіотичну, стильову специфіку. Вперше з позицій аксонометрії досліджено весь прозовий здобуток письменника. У книжці проаналізовано рецепцію Франкової прози у прижиттєвій критиці (до 1916 року включно) – в рецензіях, літературних портретах, історико-літературних працях, порівняльних студіях, передмовах, бібліографічних замітках, листах, спогадах, анонсах, щоденникових записах, цензурних матеріалах, некрологах, принагідних згадках.

Для літературознавців, істориків, культурологів, філософів, викладачів, учителів, студентів, аспірантів – усіх, кому цікава постать Івана Франка та його творчий доробок.

© Микола Легкий, 2021

© Остап Легкий, дизайн обкл., 2021

© ДУ «Інститут Івана Франка
НАН України», 2021

ISBN 966-02-2900-3 (серія)

ISBN 978-966-02-9564-3 (Вип. 17)

ЗМІСТ

ВСТУП	5
--------------------	---

РОЗДІЛ 1. ДО ВИТОКІВ ФРАНКОВОЇ ПРОЗИ. КЛАСИФІКАЦІЯ. ПРОБЛЕМИ ПЕРІОДИЗАЦІЇ

1.1. Загальний впровід	27
1.2. Проблеми типологізації та класифікації	33
1.3. До генези феномена.....	38
1.4. Періодизація прозової творчості.....	43

РОЗДІЛ 2. ПЕРІОД «МОЛОДЕЧОГО РОМАНТИЗМУ» ТА ПОЧАТКІВ ПОЗИТИВІЗМУ (1871–1876)

2.1. Перші проби	55
2.2. Дебют (роман «Петрії і Добошуки»).....	57
2.3. Оповідання з народного життя	81

РОЗДІЛ 3. «НАУКОВИЙ» ТА «ІДЕАЛЬНИЙ РЕАЛІЗМ» (1877–1900)

3.1. Скандальний успіх (збірка «Борислав»)	99
3.2. Поглиблення теми «утоми й задухи» (повість «Воа constrictor»)	111
3.3. Концепція «наукового реалізму» та естетика натуралізму	119
3.4. «Рутенці»: типи і портрети галицьких «людей»	125
3.5. Перший вияв наративної ідентичності.....	129
3.6. Дебютна новела	132
3.7. Із «тайників» дитячого світу	135
3.8. «Живопис дна»	150
3.9. Аристократи і маргінали.....	174
3.10. «Образки, глибше тикаючі ладу суспільного...»	178
3.11. «Ідеальний реалізм»: «Борислав сміється».....	181
3.12. «Захар Беркут»: екскурс в історію.....	196
3.13. Новели, оповідання, образки й повістки 1880-х років	220

3.14. Колізії двійництва та символічної психобіографії	255
3.15. Химерні оповідання	260
3.16. Трилогія на тему міжконфесійних стосунків	263
3.17. Проміжний підсумок (збірка «В поті чола»)	269
3.18. «Не спитавши броду»: спроба інтелектуального роману	288
3.19. Роман із життя інтелігенції («Lelum i Polelum»)	302
3.20. Казкотворчий сегмент малої прози	314
3.21. Скандальна повість і сенсаційний роман («Dla ogniska domowego» та «Основи суспільности»)	324
3.22. Мала проза 1890-х років	345
3.23. На перехресті століть (роман «Перехресні стежки»)	372

РОЗДІЛ 4. НАЗУСТРІЧ МОДЕРНІЗМОВІ (1901–1913)

4.1. «Синтез в найвищій розумінні сього слова»	403
4.2. Філософсько-притчевий цикл	408
4.3. Автотематизм	440
4.4. Наступні збірки	451
4.5. Співпраця з видавництвом «Вік». «Збірник творів»	458
4.6. «Скомплікований паралелограм сил»: геометрія міжстатевих стосунків	467
4.7. Суспільно-політичний дискурс: «Місія. Чума. Казки і сатири». «Ліси і пасовиська»	478
4.8. Утретє до «Voа constrictor’a»	481
4.9. «Великий шум». «Син Остапа». «В поті чола (Вибір з оповідань)»	484
4.10. Туга за давнім	512

ВИСНОВКИ	521
-----------------------	-----

ЛІТЕРАТУРА Й АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ	531
---	-----

ПОКАЖЧИК ХУДОЖНІХ ТВОРІВ ТА НАУКОВИХ ПРАЦЬ ІВАНА ФРАНКА	589
--	-----

ПОКАЖЧИК ІМЕН	597
----------------------------	-----

ВСТУП

Проза Івана Франка – складний і багатий ідейно-художній комплекс із великим розмаїттям тем та ідей, жанрових, сюжетно-композиційних і наративних форм; комплекс, у якому порушено значну кількість проблем, де віднаходимо широкий спектр стилістичних вирішень: від готики й пізнього романтизму до модернізму. В царині прози письменник працював понад сорок літ (символічно!), з 1871–1872 навчального року, коли писав шкільні задачі для вчителів словесности, до 1913-го, коли вийшла друком друга редакція роману «Петрії й Довбушки». За цей час з-під пера Франка з’явилося десять романів і повістей та близько півтори сотні творів малої прози (повісток, оповідань, новел, нарисів, образків, казок тощо). Його колосальна працелюбність і працездатність, подиву гідна енергія, поєднана з прагненням «обняти цілий круг людських інтересів» [т. 31, с. 309]¹, могутні таланти, подаровані Богом і помножені системною й систематичною працею над самим собою, яскрава харизматичність, любов до оточення і здоровий генофонд – ось ті чинники, співдія яких у підсумку витворила такий розлогий масив художньої прози. Не випадково Михайло Грушевський у мемуарно-психологічній студії «Апостолові праці», котру написав до 10-ліття Франкової смерті (1926), відзначив його органічний потяг до інтелектуальної праці як один із основних первнів психофізичного буття: «З титанічною витривалістю, з гарячковою заповідливістю, з предивною різноманітністю і многосторонністю, немов передчуваючи недалеку катастрофу, що мала затьмарити його ясний інтелект, закаламутити його гостру і прозору, як кришталь, думку, він працював, то горнучи до української народної скарбниці витвори вселюдської культури – поетичні, наукові, публіцистичні, в перекладах, витягах, популяризаціях, то стараючись з української книжно-літературної, фольклорної, побутової традиції видобути те, що може служити пізнанню динаміки народного життя, її скріпленню та відновленню зв’язлості і солідарності фрагментів українського народу». Він «дав своєму народові такий невичерпний скарб, викував для нього таку зброю, що її значіння можна буде оцінити відповідно тільки згодом, з далекої перспективи історії»².

Серед психологічних самоокреслень Франка – постійне прагнення бути освіченою людиною і своїми знаннями та ерудицією збудувати підмурівок для можливостей культурного й освітнього розвитку нації. «Мені закидували, що я розстрілюю свою діяльність, перескакую від одного заняття до іншого. Се було впливом мого бажання – бути чоловіком, освіченим чоловіком, не лишитися чужим у жаднім таким питанні, що складається на зміст людського життя. <...> Дехто звиняв мене тим, що важкі обставини життя, конечність заробітку спонукувала мене кидатися на різні поля. <...> Може бути, що сей брак концентрації зашкодив мені як письменникові, але у нас довго ще будуть потрібні такі, як я, щоб розбуджувати інтерес до духового життя і громадити матеріал, обтесаний бодай з грубшого.

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. К.: Наук. думка, 1981. Т. 31. С. 109. Покликаючись на це видання, в дужках вказуємо том і сторінку.

² Грушевський М. Апостолові праці // Спогади про Івана Франка / Упоряд., вступна стаття і примітки М. Гнатюка. Видання 2-ге, доповнене, перероблене. Львів: Каменяр, 2011. С. 274. Надалі, крім окремо вказаних випадків, спогади про письменника подаємо за цим виданням.

Фундаменти всі так будуються, а тільки на таких фундаментах, на таких стінах може з часом здвигнутися пишне, сміле склепіння» [т. 31, с. 309].

Франко, отже, і в царині художньої прози бачив свою діяльність як вияв внутрішньої потреби постійної праці, потреби, котра б давала можливість широкому колу читачів призвичаюватися до інтелектуальної роботи. Цілком певно, що «особливої якісної глибини суб'єктивних переживань І. Франко досяг завдяки надзвичайно інтенсивній надихальній потужності духу. Його творчість була нестримним і непогамовним бажанням наздогнати щось таємниче, непізнане, те, що манило й повсякчасно зникало, наче заходило в тінь місяця»³. У своїй творчості бачив чітку мету, спрямовував її в майбутнє, уявляв ґрунтом, з якого мало б прорости щедре зерно. Вважав себе пропедевтиком, котрий готує націю до майбутніх культурних здобутків. Не дивно, що навіть 1903 року, коли вже міг похвалитися чималими досягненнями, у вірші «О. Лунатикові» (адресований Остапові Луцькому) писав: «Я для геніїв грядущих / Поле дикее орав, / Шлях серед хащів найпущих / Просікав і протирав. / Для голодних пік сквапливо / Разовий, не панський хліб, / І ставав на всяке жниво, / І в'язав свій скромний сніп» [т. 3, с. 267].

Проза письменника порушує (часто в комплексі) довгий ряд проблем – національних, соціальних, філософських, психологічних, морально-етичних, політичних, педагогічних, історіософських, теологічних, навіть літературознавчих, причому здійснює це на синхронному й діахронному зрізах. Прозова творчість Франка була предметом прискіпливого аналізу в таких синтетичних україно-, польсько-, чесько- й російськомовних працях галицьких та наддніпрянських учених, як «Огляд словесної праці австрійських русинів за рік 1881» (1882) та «Огляд словесної праці австрійських русинів в році 1882» (1883) Олександра Барвінського⁴, «Dziatwa Apolina. XXV. Iwan Franko» Едварда Пшевуського (1884)⁵, «Zarysy ruchu literackiego rusinów» Олександра Кониського (1885)⁶, «Z zeszlórocznej literatury małoruskiej» Володимира Масляка (1888)⁷, «Історія літератури руської» Омеляна Огоновського (1891)⁸, «Z piśmiennictw słowiańskich. Pogląd na literaturę ukraińską w r. 1901» Богдана Лепкого (1902)⁹, «Малорусская литература» Бориса Грінченка (1903)¹⁰, «Украинская литература 1862–1900 гг.» Софії Русової¹¹, «Szkice z ukraińskiej literatury współczesnej: Iwan Franko. Wasyl Stefanyk. Iwan Semaniuk. Łeś Martowycz. Mychajło Kociubyński» Антона Крушельницького (1910)¹², «Literatura małoruská» Яна Гануша Махала (1912), що вийшли друком за

³ Жулинський М. Іван Франко: душа, дух, духовність, або Що визначає суспільний поступ // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 22.

⁴ [Барвінський О.]. Огляд словесної праці австрійських русинів за рік 1881 // Діло. 1882. № 1. 2/14. І; його ж. Огляд словесної праці австрійських русинів в році 1882 // Діло. 1883. № 2. 8/20. І.

⁵ Nie-Eol [Przewóski E.]. Dziatwa Apolina. XXV. Iwan Franko // Przegląd Tygodniowy. 1884. N 49. 25. XI / 7. XII.

⁶ [Кониський О.]. Zarysy ruchu literackiego rusinów // Ateneum: Pismo naukowe i literackie. 1885. T. 3. Zesz. 2.

⁷ Maslak W. Z zeszlórocznej literatury małoruskiej // Przegląd Powszechny. 1888. T. 17. Zesz. 1.

⁸ Огоновський О. Історія літератури руської. Львів: Накладом НТШ, 1891. Част. 3. Від. 2.

⁹ Lepki B. Z piśmiennictw słowiańskich. Pogląd na literaturę ukraińską w r. 1901 // Przegląd Powszechny. Kraków, 1902. T. 73. Zesz. 3.

¹⁰ [Грінченко Б.]. Малорусская литература // Большая энциклопедия: Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знания / Под ред. С. Н. Южакова. СПб., 1903. Т. 12; його ж. Франко Іван // Там само. Т. 19; його ж. Перед широким світом. К.: Друк. Борисова, 1907.

¹¹ Русова С. Украинская литература 1862–1900 гг. // История России в XIX веке. СПб: Издание Т-ва «Бр. А и И. Гранатъ», [б. г.]. Т. 7; її ж. І. Франко. Збірник творів. Т. I і II. В поті чола. 1903 р. [Рец.] // Южные записки. 1904. № 26. 6. VI.

¹² Kruszelnyckij A. Szkice z ukraińskiej literatury współczesnej: Iwan Franko. Wasyl Stefanyk. Iwan Semaniuk. Łeś Martowycz. Mychajło Kociubyński. Kołomyja, 1910.

життя письменника; ювілейних та неювілейних прижиттєвих виступах Євгена Дегена¹³, Лева Турбацького¹⁴, Осипа Маковея¹⁵, Наталії Кобринської¹⁶, Михайла Коцюбинського¹⁷, Агатангела Кримського¹⁸, Василя Щурата¹⁹, Олександра Грушевського²⁰, А. Крушельницького²¹, Миколи Євшана²², Любові Жигмайло (Бідної)²³, Сергія Єфремова²⁴, Івана Юцишина²⁵, Миколи Данька²⁶ та ін., рецензіях Василя Горленка, Михайла Грушевського, А. Кримського, Євгена Левицького, Олександра Борковського, Григорія Цеглинського, Олександра Яцимирського, Софії Русової, Гната Хоткевича та багатьох інших; епістолярії Михайла Павлика, Михайла Драгоманова, Омеляна Партицького, Ольги Озаркевич (Рошкевич), Н. Кобринської, Кліментини Попович, С. Єфремова, Григорія О. Коваленка, Христі Алчевської, Фелікса Дашинського, Яна Карловича, Еразма Пільца, Елізи Ожешко та ін., передмова до Франкових збірок М. Драгоманова, Максима Славинського, Адольфа Черного та ін. Дуже важливим джерелом для вивчення творчості письменника є видання «Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом» (тт. 1–6, Чернівці, 1910–1912), архівні матеріали, зокрема листи до Франка. Звертають на себе увагу рецензії й відгуки іншомовних літературознавців (критиків): Леона Василев-

¹³ Деген Е. Иван Франко (Галицкий писатель) // Новое слово. 1897. Март. № 6; його ж. И. Франко. В поте лица. Очерки из жизни рабочего люда. СПб, [1901] [Рец.] // Мир Божий. 1902. № 1.

¹⁴ Турбацький Л. Иван Франко (В 25-літній ювілей його літературної діяльності) // Буковина. 1898. №№ 124–126.

¹⁵ Маковей О. Др. Иван Франко // Зоря. 1896. № 1.

¹⁶ Кобринська Н. [Промова на Ювілей 25-літньої літературної діяльності Івана Франка] // Літературно-науковий вісник [далі ЛНВ]. 1898. Т. 4. Кн. 11.

¹⁷ Коцюбинський М. Иван Франко. Биографическая заметка // Коцюбинський М. Твори: В 6 томах. К.: Вид-во Акад. наук УРСР, 1962. Т. 4; його ж. Иван Франко // Коцюбинський М. Твори: В 7 томах. К.: Наук. думка, 1975. Т. 4.

¹⁸ Кримський А. [Хванько А.]. В поті чола. Образки з життя робучого люду. Написав Іван Франко. Львів, 1890. XVI+320 с. [Рец.] // Кримський А. Твори: В 5 томах. К.: Наук. думка, 1972. Т. 2: Художня проза. Літературознавство і критика; його ж. [Франко Іван Яковлевич] // Там само; його ж. Д[окто]р Іван Франко. Огляд його двадцятип'ятилітньої письменницької діяльності // Там само.

¹⁹ Щурат В. Літературні портрети. 1. Иван Франко // Зоря. 1896. № 1; його ж. Поезія зів'ялого листя в виду суспільних задач штуки (прочитавши ліричну драму І. Франка «Зів'яле листя») // Франкіяна Василя Щурата: листи, статті спогади / Упорядк., передм коментарі та покажчики Л. Козак. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013; Л-ь-т [Щурат В.]. «Літературно-науковий вісник» (Книжка І і ІІ) [Рец.] // Руслан. 1898. № 24. 30. І / 11. ІІ; № 25. 1/13. ІІ; № 26. 4/16. ІІ; Л-ь-т [Щурат В.]. Літературні новини («Літературно-науковий вісник»). Кн. І–ІІІ) [Рец.] // Руслан. 1898. № 56. 11/23. ІІІ; № 57. 12/24. ІІІ; його ж. Фактична основа повісті Івана Франка «Великий шум» // Франкознавчі студії: 36. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2012. Вип. 5; його ж. Франків спосіб творення // Спогади про Івана Франка. Львів: Каменярь, 2011.

²⁰ Грушевський О. Сучасне українське письменство в його типових представниках. Иван Франко // ЛНВ. 1907. Т. 39. Кн. 7.

²¹ Крушельницький А. Новини нашої літератури // ЛНВ. 1906. Т. 34. Кн. 5; його ж. Прозові писання І. Франка в хронологічному порядку // Франко І. В поті чола (Вибір з оповідань). Коломия: Учительська громада, 1910; його ж. Повість Івана Франка «Воа constrictog»: критичний нарис. Львів: Накладом д-ра Святослава Крушельницького, 1928.

²² Євшан М. Иван Франко (Нарис його літературної діяльності) // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упорядк., передм. та прим. Н. Шумило. К.: Основи, 1998; його ж. Иван Франко. «Петрії й Довбушуки. Повість у двох частях. Друге перероблене видання. Із 6 образками і портретом автора. Чернівці, 1913, 292 с.» [Рец.] // Там само; його ж. Здобутки української літератури за 1911 рік // Там само; його ж. Иван Франко. В поті чола (Вибір з оповідань). Передмову написав Антін Крушельницький. Коломия, 1910 [Рец.] // Наша школа: Науково-педагогічний журнал. Львів, 1910. Кн. 1.

²³ Жигмайло Л. Ивань Франко. Збирник творивь. Томъ ІІІ. Бориславські оповидання. У Києви, 1905, 1–273 (выдавничтво «Викъ», № 12) [Рец.] // Киевская старина. 1905. Т. 90. Кн. 7/8; її ж. Иван Франко // Дніпрові хвилі. 1913. №№ 4–6.

²⁴ Єфремов С. Співець боротьби і контрастів: Спроба літературної біографії й характеристики Івана Франка. К.: Вік, 1913; його ж. Иван Франко: Критико-біографічний нарис. К.: Слово, 1926.

²⁵ Юцишин І. Иван Франко як педагог (З нагоди 40-літнього ювілею літературної діяльності) // Учитель: Орган Українського педагогічного товариства. Львів, 1913. №№ 1–6; 1914. № 5–10.

²⁶ Данько Н. Писатель своего народа (Иван Франко как беллетрист) // Украинская жизнь. 1913. № 5.

ського, Густава Пйотровського, Елізи Ожешко, Яна Ілговського (Юліана Талька-Гринцевича), Карла Гельбіха, Франтішека Главачека, Адольфа Черного, Едварда Пшевуського, Генрика Маркевича та інших.

Для осмислення розвитку Франкової прози не втратили свого значення праці дослідників 1920–1930-х років, а саме Миколи Зерова²⁷, Леоніда Білецького²⁸, Ростислава Заклинського²⁹, Дмитра Донцова³⁰, Володимира Дорошенка³¹, А. Крушельницького³², Михайла Степняка³³, Олександра Дорошкевича³⁴, Михайла Мочульського³⁵, Михайла Рудницького³⁶ й інших.

У радянському франкознавстві часто акцентовано на проблемах пролетаризації й люмпенізації селянства, порушених у Франковій прозі («Борислав», «На дні», «Яць Зелепуга» та ін.), «боротьби праці з капіталом» («Борислав сміється»), толеровано тюремну тематику («На дні», «До світла!»), проблематику виховання («Малий Мирон», «Оловець», «Мій злочин» та ін.), питання творчої історії окремих творів тощо. Маю на увазі праці Михайла Возняка³⁷, Олександра Білецького, Івана Басса та Олександра Кисельова³⁸, О. Білецького³⁹, Степана Щурата⁴⁰, І. Басса⁴¹, І. Басса та Арсенія Каспрука⁴², Ніни Жук⁴³, Івана Сірака⁴⁴, Олексія Дея⁴⁵,

²⁷ *Зеров М.* Франко-поет // *Зеров М.* Твори: В 2 томах. К.: Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці.

²⁸ *Білецький Л.* Хто такий Іван Франко для українського народу? // ЛНВ. 1926. Т. 90. Кн. 7/8; *його ж.* Основи української літературно-наукової критики. К.: Либідь, 1998.

²⁹ *Заклинський Р.* Перша повість І. Франка. Х.: Рух, 1932.

³⁰ *Донцов Д.* Дві літератури нашої доби. Львів: Просвіта, 1991; *його ж.* Душевна драма І. Франка і його сучасників. Лондон: Видання СУМ, 1953; *його ж.* Трагедія Франка // ЛНВ. 1926. Т. 90. Кн. 4.

³¹ *Дорошенко В.* Шкільні задачі Івана Франка (3 нагоди 20-ліття смерті) // Вісник. 1936. Т. 3. Кн. 7/8.

³² *Крушельницький А.* Повість Івана Франка «Воа constrictor»: критичний нарис. Львів: Накладом д-ра Святослава Крушельницького, 1928.

³³ *Степняк М.* Про «тюремні оповідання» Івана Франка // Про оповідання Ів. Франка: 36. статтів. Харків: Рух, 1930; *його ж.* Про історію Франкової повісти «Воа constrictor» (з приводу 50-річного її надрукування: 1878–1928) // Червоний шлях. 1928. № 11; *його ж.* Іван Франко та Б. Прус (Ще до історії «Воа constrictor'a») // Червоний шлях. 1929. № 1.

³⁴ *Дорошкевич О.* Іван Франко (1856–1916). Огляд його діяльності й творчості. Вінніпег, 1928.

³⁵ *Мочульський М.* З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896–1916) // *Мочульський М.* Іван Франко. Студії та спогади. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2005.

³⁶ *Рудницький М.* Від Мирного до Хвильового. Львів, 1936; *його ж.* Одна з соціальних проблем у творчості Івана Франка і Бернарда Шоу // Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1963. 36. 10; *його ж.* Ненаписані новели. Львів: Каменяр, 1966; *його ж.* Одна з соціальних проблем у творчості Івана Франка і Бернарда Шоу // Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1963. 36. 10.

³⁷ *Возняк М.* Спроба відбудови невикінченої повісти // Червоний шлях. 1929. № 1; *його ж.* Автобіографічний елемент в оповіданні Франка «На дні» // Рад. літературознавство. 1940. Кн. 5/6; *його ж.* З життя і творчості Івана Франка. К.: Вид-во Акад. наук УРСР, 1955; *його ж.* Велетень думки і праці: Шлях життя і боротьби Івана Франка. К.: Держлітвидав УРСР, 1958.

³⁸ *Білецький О., Басс І., Кисельов О.* Іван Франко. Життя і творчість. К.: Вид-во АН УРСР, 1956.

³⁹ *Білецький О.* Художня проза Івана Франка // *Білецький О.* Зібрання праць: У 5 томах. К.: Наук. думка, 1965. Т. 2.

⁴⁰ *Щурат С.* Рання творчість Івана Франка. К.: Вид-во АН УРСР, 1956; *його ж.* Повість Івана Франка «Петрії і Довбушки» // Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1956. 36. 5; *його ж.* Повість Івана Франка «Борислав сміється». Львів: Вид-во Львівського університету, 1966.

⁴¹ *Басс І.* Художня проза Івана Франка. К.: Наукова думка, 1965.

⁴² *Басс І., Каспрук А.* Іван Франко: життєвий і творчий шлях. К.: Наукова думка, 1983.

⁴³ *Жук Н.* Проза Івана Франка. К.: Вища школа, 1977.

⁴⁴ *Сірак І.* Про генезу та ідейно-художні особливості оповідання І. Франка «Ліси і пасовиська» // Іван Франко. Статті і матеріали. Львів: Вид-во Львівського університету, 1960. 36. 7; *його ж.* Місце Івана Франка у розвитку українського дореволюційного оповідання // Іван Франко. Статті і матеріали. Львів: Вид-во Львівського університету, 1962. 36. 9.

⁴⁵ *Дея О.* Фольклор в прозі Бориславського циклу // Іван Франко. Статті й матеріали. Львів, 1949. 36. 2; *його ж.* Іван Франко і народна творчість. К.: Держ. вид-во худ. літ., 1955; *його ж.* Спілкування митців з народною поезією: Іван Франко та його оточення. К.: Наукова думка, 1981.

Григорія Вервеса⁴⁶, Юрія Кобилецького⁴⁷, Євгена Кирилюка⁴⁸, Петра Колесника⁴⁹ та ін. Попри певні досягнення, у радянському франкознавстві цілковито нехтувано українським національним питанням, порушеним у прозі І. Франка, проблемою болючого процесу формування національно свідомої інтелігенції й такого ж селянства, здатного піднести голос за свої соціальні та національні права («Лель і Полель», «Перехресні стежки»). Сергій Єфремов писав з цього приводу: «І скрізь він [Франко. – М. Л.] визначався з гурту своїм яскравим талантом та кипучим темпераментом; скрізь ставив рідний народ підставою своєї діяльності, добро народне – метою, розум, науку – шляхом до мети»⁵⁰. Досягнення національного ідеалу, що його виробив І. Франко, передбачало насамперед консолідацію українського суспільства, порозуміння між інтелігенцією та селянством, налагодження добрих стосунків із іншими національностями, які населяли тогочасну Галичину. У прозових творах («Лель і Полель», «Перехресні стежки», «Не спитавши броду», «Гриць і панич» та ін.), отже, зачеплено питання межисоціальних та міжнаціональних стосунків (українсько-польських, українсько-єврейських тощо), пошуку моделі ідеальної суспільної організації («Захар Беркут»).

Внеском у вивчення Франкової прози стали ідеологічно незаангажовані праці дослідників з української діаспори: Луки Луціва⁵¹, Євгена Маланюка⁵², Юрія Бойка⁵³, Юрія Шереха⁵⁴, Василя Сімовича⁵⁵, Дмитра Чижевського⁵⁶, Леоніда Рудницького⁵⁷, Магдалени Ласло-Куцюк⁵⁸, Мирослава Шкандрія⁵⁹ та інших.

⁴⁶ *Вервес Г.* Повість Івана Франка «Lelum i Polelum» // Міжслов'янські літературні взаємини. К.: Вид-во Акад. наук. УРСР, 1963. Вип. 3; *його ж.* Незакінчена повість Івана Франка «Не спитавши броду» (До проблеми українсько-польських літературно-громадських зв'язків) // Славістичний збірник. К.: Вид-во АН УРСР, 1963; *його ж.* Повість Івана Франка «Не спитавши броду» // *Франко І.* Не спитавши броду: Повість. К.: Наук. думка, 1966; *його ж.* Проблематика польських повістей І. Франка // Рад. літературознавство. 1963. № 3; *його ж.* В інтернаціональних літературних зв'язках: Дослідження. К.: Дніпро, 1983.

⁴⁷ *Кобилецький Ю.* Творчість Івана Франка. До сторіччя з дня народження (1856–1916 рр.). К.: Держ. вид. худ. літ., 1956.

⁴⁸ *Кирилюк Є.* Вічний революціонер. Життя й творчість Івана Франка. К.: Дніпро, 1966.

⁴⁹ *Колесник П.* Син народу: Життя і творчість Івана Франка. К.: Рад. письменник, 1957; *його ж.* Іван Франко. Літературний портрет. К.: Дніпро, 1964.

⁵⁰ *Єфремов С.* Історія українського письменства. К.: Femina, 1995. С. 489.

⁵¹ *Луців Л.* Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. Нью-Йорк; Джерзі-Сіті, 1967.

⁵² *Маланюк Е.* Франко як явище інтелекту // *Маланюк Е.* Книга спостережень. Проза. Торонто: Гомін України, 1962; *його ж.* Франко незнаний // Там само; *його ж.* В пазурах раціоналізму (До трагедії Франка) // Іван Франко у критиці: західноукраїнська рецепція 20–30-х років ХХ ст. / Упорядк. М. Ільницький. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2010.

⁵³ *Бойко Ю.* Основи творчого методу Івана Франка // *Бойко Ю.* Вибране. Мюнхен, 1971. Т. 1; *його ж.* До проблеми Франкового романтизму (Про впливи Шаміссо і Гофмана на формування творчої методи Ів. Франка) // Там само.

⁵⁴ *Шерех Ю.* Другий «Заповіт» української літератури // *Шерех Ю.* Третя сторожа: Література, мистецтво, ідеології. К.: Дніпро, 1993.

⁵⁵ *Верниволя В.* [Сімович В.]. Передмова // *Франко І.* Основи суспільності. Повість. К.; Ляйпциг: Українська накладня, [б. р.].

⁵⁶ *Чижевський Д.* Реалізм в українській літературі. К.: Просвіта, 1999.

⁵⁷ *Рудницький Л.* Іван Франко і німецька література. Мюнхен, 1974; *його ж.* Образ Галичини у німецькомовних творах Івана Франка // *Рудницький Л.* Світовий код українського письменства: Вибрані літературознавчі статті й дослідження. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010.

⁵⁸ *Ласло-Куцюк М.* Іван Франко і Еміль Золя // *Ласло-Куцюк М.* Велика традиція: Українська класична література в порівняльному висвітленні. Бухарест: Критеріон, 1979; *її ж.* Текст і інтертекст в художній творчості Івана Франка. Бухарест: Мустанг, 2005.

⁵⁹ *Шкандрія М.* В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби. К.: Факт, 2004.

Від кінця 1980-х років та в умовах Незалежної України франкознавство переживає справжнє піднесення. З-під пера дослідників з'явилася довга низка знакових монографій, статей та розвідок, котрі по-новому осмислюють проблеми сутності Франкової творчості, зокрема прози. З-посеред довжелезного ряду сучасних досліджень виокремлюються:

- синтетичні історико-літературні огляди Франкової творчості: Тамари Гундорової⁶⁰, Івана Денисюка⁶¹, Тараса Салиги⁶², Ростислава Чопика⁶³;
- праці з проблем біографістики: Романа Горака і Ярослава Гнатива⁶⁴, Ярослава Грицака⁶⁵, Зенона Гузара⁶⁶, Ярослави Мельник⁶⁷, Мирослава Мороза⁶⁸, Якіма Яреми⁶⁹;
- студії, що висвітлюють ідейно-світоглядні та естетичні засади Франкової творчості: Олега Багана⁷⁰, Василя Будного⁷¹, Ярослава Гарасима⁷², Михайла Гнатюка⁷³,

⁶⁰ Гундорова Т. Іван Франко // Історія української літератури XIX ст.: У 3 кн. К.: Либідь, 1997. Кн. 3; її ж. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. К.: Критика, 2006.

⁶¹ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. Львів: Академічний експрес, 1999; його ж. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Кн. 1.

⁶² Салига Т. Франко – Каменяр. Ужгород: Гражда, 2007.

⁶³ Чопик Р. Ессе Ното: Добра звістка від Івана Франка. Львів, 2002.

⁶⁴ Горак Р. Друзі з Добровілля. Львів: ЗУКЦ, 2010; його ж. Твого ім'я не вимовлю ніколи: Повесть-есе про Івана Франка. К.: ВЦ «Академія», 2008; його ж. Тричі мені являлася любов. Повесть-есе. Львів: Центр Європи, 2006; Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Львів: Вид-во отців василян «Місіонер», 2000. Кн. 1: Рід Якова; їхня ж. Іван Франко. Львів: Вид-во отців василян «Місіонер», 2001. Кн. 2: Цілком нормальна школа; їхня ж. Іван Франко. Львів: Місіонер, 2002. Кн. 3: Гімназія; їхня ж. Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2004. Кн. 4: Університет; їхня ж. Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2005. Кн. 5: Не пора!; їхня ж. Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2005. Кн. 6: В поті чола; їхня ж. Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. Кн. 7: Прогістияння; їхня ж. Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2007. Кн. 8: Роки страждань; їхня ж. Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Кн. 9: Катастрофа; їхня ж. Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2009. Кн. 10: Quo tendis. Ч. 1: Відхід; їхня ж. Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2009. Кн. 10: Quo tendis. Ч. 2: У притворі вічності.

⁶⁵ Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні: Франко та його спільнота (1856–1886). К.: Критика, 2006.

⁶⁶ Гузар З. Стежками життя і творчості Івана Франка. Дрогобич: Коло, 2004.

⁶⁷ Мельник Я. З останнього десятиліття Івана Франка. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1999; її ж. ...І остатня часть дороги. Іван Франко в 1908–1916 роках / Вид. 2-е, випр. і доп. Дрогобич: Коло, 2016.

⁶⁸ Мороз М. Літопис життя і творчості Івана Франка: У 3 томах. Львів: Артос, 2016.

⁶⁹ Ярема Я. Хронологія життя і творчості Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006.

⁷⁰ Баган О. Іван Франко і Василь Щурат як інтерпретатори модернізму (До історії відомої дискусії) // Франкознавчі студії. Дрогобич: Вимір, 2001. Вип. 1; його ж. Світоглядна еволюція Івана Франка як ключ до розуміння його творчості // Іван Франко в школі. Збірник науково-методичних праць. Дрогобич: Коло, 2003. Вип. 1; його ж. Концепція роману Івана Франка «Перехресні стежки» та ідейно-естетичні контексти епохи позитивізму (Дещо про творчі взаємостосунки Івана Франка і Болеслава Пруса) // Нагуєвицькі читання – 2009: Іван Франко і парадигми соціально-гуманітарних наук початку XXI століття: М-ли Всеукр. наук. конф. (Нагуєвичі, 28–29 серпня 2009 р.). Дрогобич: Посвіт, 2010.

⁷¹ Будний В. Еволюційні етапи літературно-критичної концепції Івана Франка // «З його духа печаттю...»: Зб. наук. праць на пошану Івана Денисюка. Львів, 2001. Т. 1; його ж. Імпресіонізм як предмет і стиль літературно-критичного мовлення Івана Франка // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2003. Вип. 32.

⁷² Гарасим Я. Культурно-історична школа в українській фольклористиці. Львів: ЛДУ ім. І. Франка, 1999; його ж. Іван Франко: філософія національного поступу // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. Вип. 74.

⁷³ Гнатюк М. Іван Франко в літературно-естетичних концепціях його часу. Львів: Каменяр, 1998; його ж. Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX – початку XX ст. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2002; його ж. Іван Франко і проблеми європеїзації української літератури кінця XIX – початку XX ст. // Simpozion omagial «Ivan Franko (1856–1916): 150 de ani de la naștere» [Universitatea din București, 8–9 decembrie 2006]. Ювілейний симпозіум «Іван Франко (1856–1916): 150 років від дня народження [Бухарестський університет, 8–9 грудня 2006 р.]. București – Бухарест: RCR Editorial, 2008; його ж. Іван Франко і проблеми теорії літератури: навчальний посібник. К.: ВЦ «Академія», 2011.

Романа Голода⁷⁴, Назара Горбача⁷⁵, Миколи Жулинського⁷⁶, Петра Іванишина⁷⁷, Ігоря Качуровського⁷⁸, Ольги Куцої⁷⁹, Володимира Мазепи⁸⁰, Володимира Матвіїшина⁸¹, Ігоря Михайлина⁸², Євгена Нахліка⁸³, Андрія Пашука⁸⁴, Романа Піхманця⁸⁵, Наталії Шумило⁸⁶ та інших;

– студії Лариси Бондар⁸⁷, Р. Голода⁸⁸, З. Гузара⁸⁹, І. Денисюка⁹⁰, М. Легкого⁹¹,

⁷⁴ Голод Р. Вплив філософії іdealізму на формування естетичної свідомості Івана Франка // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2007. Вип. 4; *його ж.* Позитивізм як світоглядно-філософське підґрунтя творчого методу Івана Франка // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 1; *його ж.* Діалектика «старого» і «нового» в літературних взаєминах Івана Франка та Василя Стефаника // Вісник Прикарпатського університету: Філологія. Івано-Франківськ, 2012. Вип. 34/35; *його ж.* Росія чи Європа? (до проблеми культурологічного вибору Івана Франка) // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2016. Вип. 80.

⁷⁵ Горбач Н. Філософські переконання Івана Франка. Львів: Каменяр, 2006.

⁷⁶ Жулинський М. Іван Франко: душа, дух, духовність, або Що визначає суспільний поступ // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 1.

⁷⁷ Іванишин П. Іван Франко і національне буття: герменевтичні акценти: монографія. Дрогобич: Посвіт, 2016.

⁷⁸ Качуровський І. Франко як містик // Качуровський І. Промислені силуетки: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008.

⁷⁹ Куца О. Михайло Драгоманов і розвиток української літератури у другій половині ХІХ століття. Тернопіль: Підручники і посібники, 1995; *її ж.* Світоглядно-художня еволюція Івана Франка у призмі літературних теорій М. Драгоманова // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: М-ли Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). Львів: Світ, 1998.

⁸⁰ Мазепа В. Культуроцентризм світогляду Івана Франка. К.: ПАРАПАН, 2004.

⁸¹ Матвіїшин В. Поетика французького натуралізму в літературно-критичній рецепції І. Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин; *його ж.* «Науковий реалізм» Альфонса Доде у критичній рецепції Івана Франка // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2010. Т. 2.

⁸² Михайлин І. Іван Франко і Зигмунд Фрейд: питання естетики // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин.

⁸³ Нахлік Є. Віражі Франкового духу: Світогляд. Ідеологія. Література. К.: Наук. думка, 2019.

⁸⁴ Пащук А. Антропологізм як принцип філософської концепції Івана Франка // Записки НТШ. Львів, 2005. Т. ССL: Праці Філологічної секції; *його ж.* Філософський світогляд Івана Франка: Монографія. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2007.

⁸⁵ Піхманець Р. «Признаюся до гріха...»: драматичні колізії взаємин Івана Франка з Михайлом Драгомановим // Записки НТШ. Львів, 2016. Т. ССLXIX: Праці Філологічної секції; *його ж.* Листи Михайла Драгоманова в редакцію «Друга» і формування художньо-світоглядних засад Івана Франка // «І все життя – подвижництво у рідному слові...». Статті, дослідження, спогади про професора Любова Миколайівну Кілічичко. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2017. С. 85–122.

⁸⁶ Шумило Н. Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – початку ХХ ст. К.: Задруга, 2003.

⁸⁷ Бондар Л. «Коли екстрими ся зустрічають...» (студія над Франковою новелою «Хома з серцем і Хома без серця») // Бондар Л. Під знаком хреста: Франкознавчі студії. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008.

⁸⁸ Голод Р. Локомотив «на крилах із гармоній»: Мікростудія Франкового оповідання «Поки рушить поїзд» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Вип. 70.

⁸⁹ Гузар З. Дві редакції оповідання «Ріпник»: спроба порівняльного мікроаналізу // Записки НТШ. Львів, 2000. Т. ССXXXIX; *його ж.* Із спостережень над новелою І. Франка «Микитичів дуб» // «З його духа печатко...». Т. 1; *його ж.* Новела І. Франка «Мій злочин» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2003. Вип. 32; *його ж.* Новела Івана Франка «Мавка» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2004. Вип. 35; *його ж.* Оповідання Івана Франка «Слимак» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. Вип. 51.

⁹⁰ Денисюк І. «Суспільно-психологічна студія», або «Живопись дна» // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження; *його ж.* Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (мікростудія Франкової «Дриди») // Там само.

⁹¹ Легкий М. Про одну майже не помічену новелу І. Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин; *його ж.* Перший незавершений роман із тюремного життя // Укр. літературознавство. Львів, 2008. Вип. 70; *його ж.* «В поті чола»: поетика, естетика, рецепція // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. Вип. 58; *його ж.* Ще одна загадка Франкового тексту // Вісник Львівського університету / Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ, 2010. Вип. 51; *його ж.* Оповідання-притча Івана Франка

Галини Лишак⁹², Інни Приходько⁹³ та ін. у *стереометричному* аспекті (*мікропоетики одного тексту, макропоетики циклу або збірки*) аналізують прозові твори письменника;

– праці, які вивчають особливості *персонажного світу* прози Франка: Л. Бондар⁹⁴, Олега Войтківа⁹⁵, Марти Госовської⁹⁶, З. Гузара⁹⁷, Т. Гундорової⁹⁸, Михайла Гуняка⁹⁹, Мирослави Крупки¹⁰⁰, Г. Лишак¹⁰¹ Володимира Панченка¹⁰², Максима Тарнавського¹⁰³, Алли Швець¹⁰⁴, Катерини Шмеги¹⁰⁵ та ін.;

«Терен у носі»: поетика і семантика // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. Івано-Франківськ, 2014. Вип. 2; *його ж.* Поетика повістки Івана Франка «Як Юра Шикманюк брів Черемош» // Література. Фольклор. Проблеми поетики. К.: ВПЦ «Київський університет», 2014. Вип. 40: Присвячений професору Лідії Дунаєвській; *його ж.* Повість Івана Франка «Захар Беркут»: спроба стереометричного прочитання // *Spheres of culture*. Lublin, 2015. Vol. XI; *його ж.* Роман Івана Франка «Петрії і Добошцики»: поетика, естетика, рецепція в критиці // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ, 2015. Вип. 79.

⁹² Лишак Г. «...Одна річ Мирона, що надзвичайно уподобалась всім...» (художня своєрідність оповідання Івана Франка «Чума») // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62.

⁹³ Приходько І. Поетика «Лесишиної челяді» І. Франка // Укр. літературознавство. Львів, 1989. Вип. 52.

⁹⁴ Бондар Л. Образ Ісуса Христа в художній інтерпретації Івана Франка // Бондар Л. Під знаком хреста; *її ж.* Діва Марія як художній образ // Там само; *її ж.* Іван Франко і святий апостол // Там само; *її ж.* До генези «Сойчиного крила»: від Осипа Маковея до Івана Франка (образ самітника) // Іван Франко: «Я єсть пролог...»: М-ли Міжнар. наук. конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22–24 вересня 2016 р.): У 2 т. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Т. 2.

⁹⁵ Войтків О. Проблема стосунків героя і суспільства у романі Івана Франка «Лель і Полель» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2017. Вип. 82; *його ж.* Художня концепція героя в романі Івана Франка «Лель і Полель»: Автореф. ... дис. канд. філол. наук. Львів, 2018.

⁹⁶ Госовська М. Феміністичні моделі прози Івана Франка: до проблеми наукового і художнього мислення // Парадигма: 36. наук. праць. Львів: Інститут українознавства, 2009. Вип. 4; *її ж.* На маргінесах: І. Франко в українському феміністичному дискурсі // Парадигма: 36. наук. праць. Львів: Інститут українознавства, 2013. Вип. 7. С. 273–283.

⁹⁷ Гузар З. Особливості креаціонізму в оповіданні І. Франка «Борис Граб» (префігураційно-ейдологічний аспект) // Франкознавчі студії: Збірник наукових праць. Дрогобич: Вимір, 2001. Вип. 1; *його ж.* Парадигма Лейбуня (новела І. Франка «Пирог з черницями») // Тези доповідей шістнадцятої щорічної наукової конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження Івана Франка (17–19 жовтня 2001 р.). Львів, 2002; *його ж.* Опозиція на рівні образів-персонажів («Маніпулянтка» – «Між добрими людьми») // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. Вип. 72.

⁹⁸ Гундорова Т. Інтелігенція і народ в повістях Івана Франка 80-х років. К.: Наук. думка, 1985.

⁹⁹ Гуняк М. Повість-новела «Як Юра Шикманюк брів Черемош». Відродження людини (до проблем синтезу) // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: 36. наук. праць Міжнар. конф., присв. 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському ун-ті [Львів, 23–25 жовтня 1998 р.]: У 2-х част. Львів: Світ, 1999. Част. 1; *його ж.* Метаморфоза «відлюдка»: повість-новела І. Франка «Сойчине крило» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2003. Вип. 32.

¹⁰⁰ Крупка М. Світ жінки у прозі Івана Франка // Іван Франко: Дух, наука, думка, воля. Т. 1.

¹⁰¹ Лишак Г. Структурно-семантичні особливості персонажного маскування у повісті Івана Франка «Для домашнього огнища» // *Spheres of culture*. Lublin, 2014. Vol. VII.

¹⁰² Панченко В. Любов і боротьба адвоката Рафаловича (Повість Івана Франка «Перехресні стежки») // Панченко В. Неубієнна література. Дослідницькі етюди. К.: Твім-інтер, 2007.

¹⁰³ Тарнавський М. Ідеалізм героїв Івана Франка // Літературознавство: М-ли IV конгресу Міжнародної асоціації українців (Одеса, 26–29 серпня 1999 р.). К.: Обереги, 2000. Кн. 1.

¹⁰⁴ Швець А. Психотип злочинця у прозі Івана Франка // Іван Франко – майстер кримінального читва: Збірник. Львів: Світ, 2006; *її ж.* «Се новий тип жінки-емансипантки, введений у нашу літературу» (художній світ Франкової «Маніпулянтки») // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62.

¹⁰⁵ Шмега К. Маскулінні типи в Галичині другої половини XIX ст. та їх художня репрезентація у прозі Івана Франка // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. Тернопіль, 2018. Вип. 44; *її ж.* Маскулінність в умовах революції: стратегії поведінки персонажів у творах Івана Франка «Герой поневолі» та «Гриць і панич» // Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2018. Т. 1. Вип. 19; *її ж.* Мовленева репрезентація маскулінних персонажів у прозі Івана Франка // Іван Франко: «Я єсть пролог...»: М-ли Міжнар. наук. конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22–24 вересня 2016 р.): У 2 т. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Т. 1.

– дослідження, де висвітлено *імагологічну* систему прозової творчості письменника в різних аспектах, зокрема *топологічному* (Роман Голик¹⁰⁶, Р. Голод¹⁰⁷, З. Гузар¹⁰⁸, І. Денисюк¹⁰⁹, Марта Калиняк¹¹⁰, М. Легкий¹¹¹, Олександра Салій¹¹², Наталія Сокіл¹¹³), *часопросторовому* (Богдан Кир'янчук¹¹⁴, Олена Луцишин¹¹⁵, Наталія Тодчук¹¹⁶), *ейдологічному* (З. Гузар¹¹⁷, І. Денисюк¹¹⁸, Мар'яна Комариця¹¹⁹, Марія Лапій¹²⁰, М. Легкий¹²¹, Я. Мельник¹²², Тетяна Трачук¹²³, А. Швець¹²⁴),

¹⁰⁶ *Голик Р.* Від знаку – до душі і від села – до міста: іпостасі Франкової поезики у синхронії та діахронії // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62; *його ж.* Місто радостей і страждань: Львів у художньому, науковому, (авто)біографічному та публіцистичному дискурсах Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Вип. 84.

¹⁰⁷ *Голод Р.* Мозаїчна картина дрогобицького ремісничого передмістя в настроєво-фрагментарному ескізі Івана Франка «У столярні» // Нагуєвицькі читання – 2009: Іван Франко і парадигми соціально-гуманітарних наук початку ХХІ століття: М-ли Всеукр. наук. конф. (Нагуєвичі, 28–29 серпня 2009 р.). Дрогобич: Посвіт, 2010.

¹⁰⁸ *Гузар З.* Локальний колорит у романі Івана Франка «Перехресні стежки» // Дрогобицький краєзнавчий збірник. Дрогобич, 1995. Вип. 1; *його ж.* Оповідання Івана Франка «У столярні» (до літературної історії Дрогобича і проблема літературного колориту) // Дрогобицький краєзнавчий збірник. Дрогобич, 2000. Вип. 4; *його ж.* Місто Івана Франка – Дрогобич. Дрогобич: Видавець Сурма С., 2008.

¹⁰⁹ *Денисюк І.* Гуцульські оповідання Івана Франка // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2; *його ж.* Австрійські мотиви у прозі Івана Франка // Там само.

¹¹⁰ *Калиняк М.* Тюремний простір як елемент урбаністичного тексту у прозі Івана Франка // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. Вип. 58; *її ж.* Урбаністична топоніміка Франкової прози: трансформація реального топосу в художній // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 78.

¹¹¹ *Легкий М.* Охопив щонайширші простори (топонімічний сегмент прозової імагографії Івана Франка) // Парадигма. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2010. Вип. 5: 3б. наук. праць на пошану Миколи Ільницького; *його ж.* Гуцульський триптих Франкової прози // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62; *його ж.* Над великою рікою...: локус Черемоша в прозі Івана Франка // «Дивлячись на цей гірський світ»: Літературознавчий збірник. Львів, 2018.

¹¹² *Салій О.* Гуцульщина як locus amoenus. Засновки до вивчення гуцульського тексту // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2018. Вип. 83; *її ж.* «Сей край невичерпаної краси»: гуцульський текст в українській художній прозі кінця ХІХ – початку ХХ століття. К.: Наукова думка, 2018.

¹¹³ *Сокіл Н.* Мікротопоніми села Тухлі у творі Івана Франка «Захар Беркут» // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 2; *її ж.* Мікротопоніми Франкового села // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. Вип. 72.

¹¹⁴ *Кир'янчук Б.* Романи І. Франка 90-х рр. ХІХ ст.: проблеми часо–простору. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. К., 1993; *його ж.* Художній часопростір у романі Івана Франка «Основи суспільності» // Укр. літературознавство. Львів: Світ, 1993. Вип. 58.

¹¹⁵ *Луцишин О.* У хронотопічному дзеркалі (Часопростір оповідань Івана Франка про дітей) // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2000. № 6.

¹¹⁶ *Тодчук Н.* Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: простір і час. Львів, 2002.

¹¹⁷ *Гузар З.* Оповідання І. Франка «Полуйка» (до питання про роль художньої деталі) // Укр. літературознавство. Іван Франко: статті і матеріали. Львів, 1988. Вип. 50; *його ж.* До питання про природу художньої деталі // *Гузар З.* З творчого доробку: Наукові розвідки, вибрана бібліографія, окремі рецензії. Дрогобич: Коло, 2001.

¹¹⁸ *Денисюк І.* «Усе мистецьке є символом» (Розшифровані й нерозшифровані символи у «Перехресних стежках») // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2.

¹¹⁹ *Комариця М.* Тернова символіка у творчості І. Франка: джерела та літературний контекст // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин.

¹²⁰ *Лапій М.* Флористичні та анімалістичні образи як поліестетичні художні коди (на матеріалі прози Івана Франка) // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. Вип. 74.

¹²¹ *Легкий М.* «Ім'я нове написане», або Про деякі нерозшифровані наймення у прозі Івана Франка // Слово і Час. 2016. № 8.

¹²² *Мельник Я.* Ще раз про символіку новели Івана Франка «Терен у нозі» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2004. Вип. 35; *її ж.* Апокрифічний код Франкового тексту // Записки НТШ. Львів, 2005. Т. ССЛ: Праці Філологічної секції; *її ж.* Іван Франко й біблія аросурна. Львів: Вид-во Українського Католицького ун-ту, 2006.

¹²³ *Трачук Т.* Семантично-поетикальний аспект кольористичної парадигми оповідання Івана Франка «Микитичів дуб» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 79.

¹²⁴ *Швець А.* Художня функціональність кольоративів у прозі Івана Франка // Дивослово. 2006. № 6.

танатологічному (М. Легкий¹²⁵), *отисознавчому* (Р. Голод¹²⁶, М. Лапій¹²⁷, М. Легкий¹²⁸);

– студії над *сюжетикою та композицією* творів письменника – Мар'яни Барабаш (Челецької)¹²⁹, Мар'яни Гірняк¹³⁰, Ірини Горошко¹³¹, Марії Котик-Чубінської¹³², Галини Лишак (Гураль)¹³³, І. Денисюка¹³⁴, Мирослави Дерев'яної¹³⁵, М. Легкого¹³⁶, А. Швець¹³⁷;

– *психологічний (психоаналітичний)* аспект досліджень Франкової прози репрезентують праці Христини Ворок¹³⁸, З. Гузара¹³⁹, Вікторії Дуркалевич¹⁴⁰, Лариси Каневської¹⁴¹,

¹²⁵ Легкий М. Танатологічні виміри Франкового тексту // Записки НТШ. Львів, 2005. Т. ССЛ: Праці Філологічної секції; його ж. Танатопоетика прози Івана Франка: тривіалізація смерті // Toronto Slavic Quaterly. 2016. Вип. 58. Режим доступу: Sites.utoronto.ca/tsq/58/index_58.shtml.

¹²⁶ Голод Р. Інтер'єр у прозі Івана Франка (мікропоетика опису) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2003. Вип. 32.

¹²⁷ Лапій М. Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка та «Молодої Музи»: семантика й поетика. К.: Наук. думка, 2016; її ж. Гірський плєнер у «Дриаді» Івана Франка: від пейзажоопису до «чуттєпису» // Іван Франко: «Я єсть пролог...». Т. 1.

¹²⁸ Легкий М. Майстерність Франка-портретиста // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2007. Вип. 4.

¹²⁹ Барабаш М. Жанрово-композиційна парадигма та паракомпозиційні експерименти у збірці Івана Франка «На лоні природи і інші оповідання» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62.

¹³⁰ Гірняк М. Діалогічність у структурі притчових оповідань Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2018. Вип. 83; її ж. «Можливі світи» роману Івана Франка «Не спитавши броду» // Іван Франко: «Я єсть пролог...». Т. 1.

¹³¹ Горошко І. «Скомплікований паралелограм сил»: любовний сюжет у прозі Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 78; її ж. Любовні епістолі у прозі Івана Франка: психологічний аспект // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62.

¹³² Котик-Чубінська М. Сили протистояння в оповіданні Івана Франка «Отець-гуморист» // Педагогічна думка. 2015. № 4.

¹³³ Гураль Г. Про один зразок колективного маскування в прозі Івана Франка (на матеріалі сатиричного оповідання «Задля празника») // Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В. О. Сухомлинського. Серія: філологічні науки. Миколаїв, 2013. Вип. 4. 12 (96); її ж. Роль маски в сценарії любовної афери (на матеріалі творів Івана Франка «Маніпулянтка» і «Різуни») // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 78; її ж. Незавершена трилогія Івана Франка «Чорна хмара»: історія створення, публікації // Studia methodologica. Збірник наукових праць пам'яті доктора філологічних наук, професора Романа Гром'яка (1939–2014). Тернопіль, 2015. Вип. 40.

¹³⁴ Денисюк І. Любовні історії української белетристики // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 1. Кн. 1.

¹³⁵ Дерев'яна М. «На дні» і «На вершку»: випробування духа світом (на матеріалі творів Івана Франка) // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 79; її ж. Свобода і неволя людини як один із основних мотивів у творчості Івана Франка // «Дивлячись на цей гірський світ»: Літературознавчий збірник. Львів, 2018.

¹³⁶ Легкий М. Кримінальний світ Франкової новелістики // Іван Франко – майстер кримінального читва.

¹³⁷ Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. Львів, 2003.

¹³⁸ Ворок Х. «І знов нові картини»: онейрична топографія Франкової прози // «Дивлячись на цей гірський світ»: Літературознавчий збірник. Львів, 2018; її ж. Поетика сновидінь у прозі Івана Франка. К.: Наук. думка, 2018; її ж. Крізь призму онейричного простору: семантика та поетика вертикалі у прозі Івана Франка // Іван Франко: «Я єсть пролог...». Т. 1.

¹³⁹ Гузар З. Грані психологічного аналізу (Новела Івана Франка «Навернений грішник») // Укр. літературознавство. Львів, 1985. Вип. 44.

¹⁴⁰ Дуркалевич В. «Неначе сон» і «Син Остапа»: репрезентація онейричної діалогії // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2007. Вип. 4; її ж. У пошуках нарративної ідентичності: індивідуальний міф у творах Івана Франка, Анджея Хщюка і Бруно Шульца. Дрогобич: Коло, 2015.

¹⁴¹ Каневська Л. Психологізм романів Івана Франка середини 80-х–90-х років: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. К., 2004; її ж. До питання семантико-психологічного тлумачення назви роману І. Франка «Не спитавши броду» // Укр. літературознавство: Іван Франко. Статті й матеріали. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. Вип. 68. С. 92–97.

Галини Левченко¹⁴², М. Легкого¹⁴³, Сергія Михиди¹⁴⁴, Тараса Пастуха¹⁴⁵, Любомира Сеника¹⁴⁶, Р. Чопика¹⁴⁷, Ольги Юречко¹⁴⁸;

– монографії та розвідки Алоїза Вольдана¹⁴⁹, Миколи Ільницького¹⁵⁰, Магдалени Ласло-Куцок¹⁵¹, М. Легкого¹⁵², Ігоря Набитовича¹⁵³, Дмитра Наливайка¹⁵⁴, Ігоря Папуші¹⁵⁵, Данути Шимонік¹⁵⁶, Сергія Яковенка¹⁵⁷ та інших студіюють прозу письменника в *компаративістичному* аспекті;

– *фольклористичний* аспект вивчення Франкової прози представлено в працях Олексія Вертія¹⁵⁸, З. Гузара¹⁵⁹, І. Денисюка¹⁶⁰, Руслана Марківа¹⁶¹,

¹⁴² *Левченко Г.* Мотив двійництва в прозі Івана Франка // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. Луцьк, 2016. Вип. 8.

¹⁴³ *Легкий М.* За лаштунками психіки автора: Сновидіння у Франкових сюжетах // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2000. № 6; *його ж.* «Потік свідомості» в прозі Івана Франка // Літературознавство: М-ли IV конгресу МАУ (Одеса, 26–29 серпня 1999 р.). К.: Обереги, 2000. Кн. 1.

¹⁴⁴ *Михида С.* Іван Франко: психоестетикальна характеристика // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 1.

¹⁴⁵ *Пастух Т.* Психоестетика новели Івана Франка «Пирогів з черниціями» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2003. Вип. 66.

¹⁴⁶ *Сеник Л.* Психодрама Опанаса Моримухи в літературній та кінематографічній інтерпретації // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2018. Вип. 83; *його ж.* Психологізм художньої прози Івана Франка в контексті нових естетичних тенденцій: новели «Син Остапа», «Мій злочин», «Неначе сон» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Вип. 84.

¹⁴⁷ *Чопик Р.* «Zwei Seele leben, ach, in meiner Brust» (до генези Франкового роздвоєння) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2004. Вип. 35.

¹⁴⁸ *Юречко О.* Міжособистісні стосунки у психоаналітичному аспекті (за оповіданням Івана Франка «Між добрими людьми») // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. Вип. 58; *її ж.* «Втеча від свободи» як основа невротичної особистості в оповіданні Івана Франка «Довбанюк» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62.

¹⁴⁹ *Вольдан А.* «Бориславський цикл» Івана Франка в контексті польської літератури // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 1.

¹⁵⁰ *Ільницький М.* Поєдинок із собою: проблема двійництва в «Поєдинку» І. Франка та «Двійнику» Ф. Достоевського // Слово і Час. 2006. № 8.

¹⁵¹ *Ласло-Куцок М.* Іван Франко і Еміль Золя // *Ласло-Куцок М.* Велика традиція: Українська класична література в порівняльному висвітленні. Бухарест: Критеріон, 1979; *її ж.* Текст і інтертекст в художній творчості Івана Франка. Бухарест: Мустанг, 2005.

¹⁵² *Легкий М.* Текст, контекст, інтертекст (Про інтертекстуальні зв'язки «Сойчиного крила») // Simpozion omagial «Ivan Franko (1856–1916): 150 de ani de la naștere» [Universitatea din București, 8–9 decembrie 2006]. Ювілейний симпозіум «Іван Франко (1856–1916): 150 років від дня народження [Бухарестський університет, 8–9 грудня 2006 р.]. București – Бухарест: RCR Editorial, 2008.

¹⁵³ *Набитович І.* «Дрогобицькі» романи: «Перехресні стежки» Івана Франка і «Генрік Фліс» Станіслава Антонія Мюллера (Спроба порівняльної характеристики) // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2006. Вип. 3; *його ж.* Універсум *sacrum* у художній прозі (Від модернізму до постмодернізму). Дрогобич; Люблін: Посвіт, 2008.

¹⁵⁴ *Наливайко Д.* «Борислав сміється» І. Франка і робітнича тема в тогочасній європейській літературі // *Наливайко Д.* Українська література в контексті європейського літературного процесу. К.: Дніпро, 1988.

¹⁵⁵ *Папуша І.* Modus orientalis: Індійська література в рецепції Івана Франка: Монографія. Тернопіль: Збруч, 2000.

¹⁵⁶ *Szymonik D.* Iwan Franko i Wilhelm Feldman: obrazki galicyjskie // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2015. Вип. 6.

¹⁵⁷ *Яковенко С.* Роман Івана Франка «Lelum i Polelum» і натуралістичні тенденції в польській літературі // Київські полоністичні студії. К.: Університет «Україна», 2017. Т. XXIX: Іван Франко і польська культура.

¹⁵⁸ *Вертія О.* Народні джерела творчості Івана Франка. Тернопіль: Підручники & посібники, 1998.

¹⁵⁹ *Гузар З.* Модифікація фольклорних мотивів у романі Івана Франка «Перехресні стежки» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. Вип. 55.

¹⁶⁰ *Денисюк І.* Казковий чудесний покажчик у новелі Франка «Неначе сон» // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2.

¹⁶¹ *Марків Р.* Фольклоризм повісті Івана Франка «Великий шум» // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 1.

Святослава Пилипчука¹⁶², Василя Сокола¹⁶³, Марти Хороб¹⁶⁴ та ін.;

– особливості *розвитку* Франкового *стилю* висвітлено в студіях Івана Вечоркіна¹⁶⁵, Любові Гасвської¹⁶⁶, Р. Голода¹⁶⁷, Анни Горнятко-Шумилович¹⁶⁸, З. Гузара¹⁶⁹, І. Денисюка¹⁷⁰, М. Легкого¹⁷¹, Ярослава Поліщука¹⁷², Р. Чопика¹⁷³, Галини Яструбецької¹⁷⁴ й інших дослідників;

– *генеалогічні* проблеми письменникової прози порушено в працях Івана Денисюка¹⁷⁵, Володимира Микитюка¹⁷⁶, Ростислава Міщука¹⁷⁷, Тараса

¹⁶² Пилипчук С. Фольклорна партія «Лісової пісні» у Франковій новелі «Мавка» // «Йшла не тільки з духом часу, але й перед ним»: Наталія Кобринська та літературний процес кінця XIX–XX століття: Зб. наукових праць. Львів, 2015; *його ж.* Фольклорний «серпанок» Франкового оповідання «У кузні» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2018. Вип. 83; *його ж.* Під кроною «Микитичевого дуба»: фольклорний лейтмотив Франкового оповідання // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Вип. 84.

¹⁶³ Сокол В. Фольклорні джерела повісті І. Я. Франка «Захар Беркут» // Українська мова і література в школі. 1989. № 9.

¹⁶⁴ Хороб М. Фольклорно-міфологічний концепт новели Івана Франка «Мавка» // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 1.

¹⁶⁵ Вечоркін І. Проза Івана Франка: ідіостильові проявники // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 78.

¹⁶⁶ Гасвська Л. Іван Франко. Романтизм? Натуралізм? Реалізм? // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX ст. К.: Наук. думка, 1991.

¹⁶⁷ Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяра. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000; *його ж.* Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005; *його ж.* Поетика імпресіонізму в художній творчості Івана Франка // Слово і Час. 2006. № 8; *його ж.* Реалізм як генетико-типологічна проблема // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2006. Вип. 67; *його ж.* Поетика експресіонізму в структурі творчого методу Івана Франка // Таємниця слова: Зб. наук. праць на пошану доктора філологічних наук, професора Любомира Сеника. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2012; *його ж.* Поетика Франкового оповідання «У столярні» як вияв генетико-типологічної спорідненості імпресіонізму та натуралізму // Українська філологія: традиції та сучасність: Зб. наук. праць (до 160-річчя заснування кафедри української словесності у Львівському університеті). Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. Част. 1; *його ж.* Символізм у структурі творчого методу Івана Франка // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. Івано-Франківськ, 2014. Вип. 2.

¹⁶⁸ Горнятко-Шумилович А. Синтез барокового, готичного й романтичного начал у «Петриях і Добошуках» Івана Франка // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 1.

¹⁶⁹ Гузар З. Ознаки модерного письма в повісті Івана Франка «Основи суспільності» // Українська філологія: традиції та сучасність: Зб. наук. праць (до 160-річчя заснування кафедри української словесності у Львівському університеті). Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. Част. 1.

¹⁷⁰ Денисюк І. Література готика і Франкова проза // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2.

¹⁷¹ Легкий М. Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми. Част. 1; *його ж.* Іван Франко і канон українського модернізму [Спроба (де)канонізації] // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Вимір, 2001. Вип. 1; *його ж.* «Великий шум» Івана Франка: до поетики модернізму // Укр. літературознавство. Львів, 2003. Вип. 66.

¹⁷² Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: монографія. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002; *його ж.* Франкова рефлексія mimesis // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 1.

¹⁷³ Чопик Р. На шляху до вироку (питання «Франко і натуралізм» у літературознавстві та критиці 1879–1950-х років) // Укр. літературознавство. Львів: Світ, 1996. Вип. 62; *його ж.* Гуцульський експресіонізм: від Івана Франка до Гната Хоткевича // Іван Франко: «Я єсть пролог...». Т. 1. С. 721–731.

¹⁷⁴ Яструбецька Г. «Франко ніколи не брав на себе тої ролі, яку відважно прийняв Семенко-естет» (Микола Хвильовий): ще раз про експресіонізм у творчості Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Вип. 84.

¹⁷⁵ Денисюк І. Життя і жанр (Про робітничі оповідання Івана Франка) // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2; *його ж.* «Не спитавши броду» як роман виховання // Там само; *його ж.* Політичне оповідання Івана Франка // Там само; *його ж.* Про два типи новели у творчості І. Франка // Там само; *його ж.* Новаторство новелістики І. Франка в контексті світової літератури // Там само.

¹⁷⁶ Микитюк В. Твір Івана Франка «Наша публіка»: проблематика і питання жанру (Ivan Franko's composition «Our public». Problems and genre) // Studia Ingardeniana. Teka Komisji Polsko-Ukraińskich związków kulturowych. Oddział PAN w Lublinie, 2011. T. VI.

¹⁷⁷ Міщук Р. Деякі аспекти розвитку жанру повісті в українській літературі другої половини XIX ст. // Розвиток жанрів в українській літературі XIX – початку XX ст.: Зб. наук. праць. К.: Наук. думка, 1986; *його ж.* Повість Івана Франка як результат взаємодії національної і європейської літературних традицій // Іван Франко і світова культура: М-ли Міжнар. симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3 кн. К.: Наук. думка, 1990. Кн. 1.

Пастуха¹⁷⁸, Галини Сабат¹⁷⁹, Наталії Тихолоз¹⁸⁰, Миколи Ткачука¹⁸¹, Ігоря Тростюка¹⁸²;
– у *наратологічному* аспекті Франкові тексти розглянуто в працях Оксани Веретюк¹⁸³, І. Денисюка¹⁸⁴, М. Легкого¹⁸⁵, Зоряни Лещишин¹⁸⁶, М. Ткачука¹⁸⁷;
– з погляду *міфопоетики* прозовий масив письменника досліджено в студіях Л. Бондар¹⁸⁸, Катерини Дронь¹⁸⁹, В. Дуркалевич¹⁹⁰, М. Ільницького¹⁹¹, Світлани Луцак¹⁹², колективній монографії «Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (Ейдологічні нариси)»¹⁹³;
– під кутом зору *лінгвістики* прозові твори Франка проаналізовано в працях Тетяни Бавус¹⁹⁴, Флорія Бацевича¹⁹⁵, Соломії Бук¹⁹⁶, Василя

¹⁷⁸ Пастух Т. Романи Івана Франка. Львів: Каменяр, 1998.

¹⁷⁹ Сабат Г. Казки Івана Франка: особливості поезики. «Коли ще звірі говорили». Дрогобич: Коло, 2006; *її ж.* Хронотоп казок про тварин (За збіркою Івана Франка «Коли ще звірі говорили») // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2007. Вип. 4; *її ж.* Експансієвні казки Івана Франка // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 1.

¹⁸⁰ Тихолоз Н. Боротьба за виживання, або Чому гинуть і перемагають звірі у казках І. Франка (на матеріалі збірки «Коли ще звірі говорили») // «З його духа печаттю...». Т. 1; *її ж.* Від «Рубача» // «Історія одної конфіскації»: Діапазон жанрових модифікацій збірки І. Франка «Сім казок» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2003. Вип. 32; *її ж.* Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). Львів, 2005; *її ж.* «Казка – не казка»: казковість як ейдологічна категорія у творчості Івана Франка // Записки НТШ. Львів, 2005. Т. ССЛ: Праці Філологічної секції; *її ж.* Філософські казки Івана Франка // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2006. Вип. 3; *її ж.* Франкові казки для лялят: етика і поезика // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2006. Вип. 68; *її ж.* Жанрові елементи памфлету й фейлетону в художньо-публіцистичній прозі Івана Франка // Вісник Львівського університету. Серія журналістика. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. Вип. 37.

¹⁸¹ Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). Тернопіль, 2003.

¹⁸² Тростюк І. Мала проза І. Франка кінця XIX – початку XX століття (проблеми циклізації та жанрової модифікації): Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів, 1996.

¹⁸³ Веретюк О. Концепція наратора і наративні форми («Перехресні стежки» Івана Франка) // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин.

¹⁸⁴ Денисюк І. Про родово-видові особливості «Сойчиного крила» // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2.

¹⁸⁵ Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. Львів, 1999.

¹⁸⁶ Лещишин З. Наративні експерименти Івана Франка: причинок до історії й теорії потоку свідомості // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 1; *її ж.* Внутрішній монолог як форма художнього викладу: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2009.

¹⁸⁷ Ткачук М. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль: ТНПУ; Медобори, 2007.

¹⁸⁸ Бондар Л. Світоглядна й естетична функція міфу в творчості Івана Франка // Бондар Л. Під знаком хреста.

¹⁸⁹ Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). К.: Наук. думка, 2013.

¹⁹⁰ Дуркалевич В. У пошуках наративної ідентичності; *її ж.* Міфотворець чи трансформатор міфів? Або як читати Франкового «Бориса Граба»? // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2015. Вип. 6.

¹⁹¹ Ільницький М. Поруч із ним ішли два велетні – Білий і Чорний (міфологічна основа оповідання Івана Франка «Як Юра Шикманок брів Черемош») // Іван Франко: «Я єсть пролог...». Т. 1.

¹⁹² Луцак С. Міфологічні прийоми смислотворення в романі Івана Франка «Петрії і Довбушки» // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. Івано-Франківськ, 2014. Вип. 2; *її ж.* Міфологічні засади смислотворення у повісті «Захар Беркут» Івана Франка // Окриленість словом: збірник наукових праць на пошану професора Степана Хороба. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2019.

¹⁹³ Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (Ейдологічні нариси) / Катерина Дронь, Богдан Тихолоз, Наталія Тихолоз, Алла Швець. Львів, 2007.

¹⁹⁴ Бавус Т. Мовні образи лісу та гір у повісті Івана Франка «Захар Беркут» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 79; *її ж.* Мовні образи небесних об'єктів: семантичний та етнолінгвістичний аспекти (на матеріалі прозових творів Івана Франка) // Іван Франко: «Я єсть пролог...». Т. 2.

¹⁹⁵ Бацевич Ф. Непрямий комунікативний смисл у конфліктних дискурсах (на матеріалі роману Івана Франка «Перехресні стежки») // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 2; *його ж.* Український одивнений художній текст: лінгвістичні виміри: монографія. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2018; *його ж.* Оповідання Івана Франка «Микитичів дуб»: спроба психосемантичного аналізу образів героїв // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Вип. 84.

¹⁹⁶ Бук С. Кількісне зіставлення текстів (на матеріалі редакцій 1884 та 1907 років повісті Івана Франка «Воа constrictor») // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2012. Вип. 76; *її ж.* Частотний словник роману Івана Франка «Основи суспільності»: інтерпретація твору кризь призму статистичної лексикографії. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2012.

Грещука¹⁹⁷, Тетяни Космеди¹⁹⁸, Олександрі Сербенської¹⁹⁹, Олесі Сколоздри-Шепітко²⁰⁰, Наталії Фарини²⁰¹, Івана Ціхоцького²⁰²;

– педагогічні проблеми прози Франка висвітлено в студіях І. Денисюка²⁰³, В. Микитюка²⁰⁴, Р. Чопика²⁰⁵;

– у рецептивному аспекті, що дає змогу висвітлити сприйняття Франкових творів очима його сучасників, виконано праці Ольги Бурдеги²⁰⁶, Галини Бурлаки²⁰⁷, М. Гнатюка²⁰⁸, Юрія Горблянського²⁰⁹, Марти Дрогомирецької²¹⁰, Ірини Костюк²¹¹, Г. Лишак²¹² та ін.

Безцінний матеріал для осягнення широких горизонтів прози письменника дають «Спогади про Івана Франка» (упорядник М. Гнатюк, Львів, 2011), зокрема Михайлини Рошкевич, Євгена Олесницького, Івана Яцуляка, Зиновія Флонта, Якова Остапчука, Романа Чубатого, Кароля Бандрівського та багатьох інших²¹³. Вагомим внеском у розвиток франкознавства стали наукові збірники матеріалів конференцій, конгресів та симпозіумів «Іван Франко і світова культура» (кн. 1–3, 1990), «Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин» (1998), «Українська філологія: школи, постаті, проблеми» (част. 1–2, 1999), «Літературознавство: Матеріали IV конгресу МАУ» (2000), «Ivan Franko (1856–1916): 150 de ani de la naștere»

¹⁹⁷ Грещук В. Словотвірні одиниці у текстотворенні малої прози Івана Франка // Іван Франко: «Я єсть пролог...». Т. 2.

¹⁹⁸ Космеда Т. Комунікативна компетенція Івана Франка: міжкультурні, інтерперсональні, риторичні виміри. Львів: Паїс, 2006.

¹⁹⁹ Сербенська О. Мовний світ Івана Франка (Статті, роздуми, матеріали). Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006.

²⁰⁰ Сколоздра-Шепітко О. Гетеронімія особи як основний засіб характеристики персонажів (на матеріалі малої прози Івана Франка бориславського циклу) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62.

²⁰¹ Фарина Н. Редакторська праця Івана Франка над мовою своїх творів (синтаксичний рівень) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62.

²⁰² Ціхоцький І. Мова прози Івана Франка (стилістичні новації). Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006; його ж. «Московфільський жаргон»: «мовні скоки» ранньої Франкової прози // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 2.

²⁰³ Денисюк І. «Не спитавши броду» як роман виховання // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2.

²⁰⁴ Микитюк В. Історія літератури чи література? «Гірчичне зерно» як квінтесенція педагогічних мемуарів Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 78. С. 141–151; його ж. Педагогічні концепти Івана Франка (теорія та методика навчання літератури): Монографія. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2017.

²⁰⁵ Чопик Р. Франків «роман виховання» в новелах // Науковий вісник Чернівецького університету: зб. наук. праць. Чернівці: Чернівецький національний університет, 2015. Вип. 770: Слов'янська філологія.

²⁰⁶ Бурдега О. Іван Франко в оцінці Сергія Єфремова (на матеріалі праці «Співець боротьби і контрастів») // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Вип. 70.

²⁰⁷ Бурлака Г. Літературна творчість Івана Франка в оцінці Михайла Грушевського // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 2.

²⁰⁸ Гнатюк М. Письменницька діяльність Івана Франка у літературно-критичній інтерпретації Михайла Грушевського // Михайло Грушевський і Західна Україна: Доповіді й повід. наук. конф. (м. Львів, 26–28 жовтня 1994 р.). Львів: Світ, 1995.

²⁰⁹ Горблянський Ю. Іван Франко та Агатангел Кримський у перехресних оцінках // Іван Франко: «Я єсть пролог...». Т. 2.

²¹⁰ Дрогомирецька М. Проза Івана Франка у творчій рецепції Агатангела Кримського // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Вип. 84.

²¹¹ Костюк І. Олександр Грушевський – літературний критик та історик літератури. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2000; її ж. Грушевський Олександр Сергійович // Франківська енциклопедія: У 7 томах Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література: Попередники та сучасники».

²¹² Лишак Г. Повість Івана Франка «Для домашнього огнища»: оцінки письменникових сучасників // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 79.

²¹³ Спогади про Івана Франка. Львів: Каменярь, 2011.

[«Іван Франко (1856–1916): 150 років від дня народження»]. (București – Бухарест, 2008), «Іван Франко в школі» (2003), «Іван Франко: дух, наука, думка, воля» (тт. 1–2, 2008–2010), «Українська філологія: традиції та сучасність» (2013), «Іван Денисюк: не попів слів, а серця жар...» (2018), «Іван Франко: “Я єсть пролог...”» (тт. 1–2, 2019), тез доповідей XV (2001), XVI (2002), XVII, XVIII та XIX (2007) щорічних франківських наукових конференцій, збірниках наукових праць «З його духа печаттю...» (на пошану Івана Денисюка, тт. 1–2, 2001), «Окриленість словом» (на пошану Степана Хороба, 2019), статті, розвідки, рецензії, публікації призабутих або невідомих матеріалів, що оприлюднені в журналах і збірниках «Українське літературознавство», «Вісник Львівського університету», «Франкознавчі студії», «Записки НТШ», «Слово і Час», «Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові», «Нагуєвицькі читання», «Прикарпатський вісник НТШ. Слово», «Науковий вісник Чернівецького університету», «Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах», «Spheres of culture» (Люблін), «Київські полоністичні студії», «Франко. Перезавантаження», в тому числі й у виданнях, які з'явилися в Інституті Івана Франка: «Іван Франко – майстер кримінального читва» (2006), «Стереометрія тексту: Студії над поетичними творами Івана Франка» (2010), «Іван Франко. Тексти. Факти. Інтерпретації» (2011), «“Йшла не тільки з духом часу, але й перед ним”: Наталія Кобринська та літературний процес кінця ХІХ – ХХ ст.» (2015), «Франківська енциклопедія» (т. 1, 2016), «Дивлячись на цей гірський світ» (2018), «“Поезії дивнії чари”: Франкознавчі та інші студії» (2020).

Осмыслити багатство Франкової прози допомагають бібліографічні праці М. Мороза²¹⁴, Олексія Мороза²¹⁵, О. Луцишин²¹⁶.

При глибшому осягненні таємниць та секретів прози письменника стають у пригоді сучасні франкознавчі монографічні дослідження Петра Арсенича²¹⁷, Анни Білої²¹⁸, Л. Бондар²¹⁹, Бориса Бунчука²²⁰, З. Гузара²²¹, Юрія Клим'юка²²², Валерія Корнійчука²²³, Т. Пастуха²²⁴, С. Пилипчука²²⁵, Володимира Працьовитого²²⁶, Теодозія Присяжного, Павла Присяжного та Володимира Бандури²²⁷, Л. Сеника²²⁸,

²¹⁴ Мороз М. Іван Франко: Бібліографія творів. 1874–1964. К.: Наук. думка, 1966; *його ж.* зарубіжне франкознавство: Бібліографічний покажчик. Львів, 1997; *його ж.* І. Франко і газета «Кгаї» (до проблеми атрибуції) // «З його духа печаттю...». Т. 1.

²¹⁵ Мороз О., Мороз М. Матеріали до бібліографії критичної літератури про Івана Франка (1875–1938) // Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1962. Зб. 9: Присвячується 100-річчю з дня смерті Т. Г. Шевченка.

²¹⁶ Луцишин О., Мороз М. Заборонене франкознавство: 1885–1988. Матеріали до бібліографії критичної літератури про Івана Франка (публікації, вилучені з наукового обігу в Радянській Україні 1930–1980-х років). Львів, 2006; *їхня ж.* Сучасне франкознавство (1988–2005): Бібліографічний покажчик видань творів Івана Франка і літератури про нього. Львів, 2007.

²¹⁷ Арсенич П. Прикарпаття в житті Каменяра: монографія. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1996.

²¹⁸ Біла А. Образ автора в ліриці Івана Франка: Монографія. Донецьк: ДонНУ, 2002.

²¹⁹ Бондар Л. Три любовні історії Івана Франка. Дрогобич: Коло, 2007.

²²⁰ Бунчук Б. Віршування Івана Франка: монографія. Чернівці: Рута, 2000.

²²¹ Гузар З. Перехресні стежки поезії Івана Франка: Книжка для вчителя. Львів, 2000.

²²² Клим'юк Ю. Лірика Івана Франка як система жанрів: монографія. Чернівці: Рута, 2006.

²²³ Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2004; *його ж.* «Мов органи в величному храмі...»: Контексти й інтертексти Івана Франка (порівняльні студії). Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2007.

²²⁴ Пастух Т. Поетичне мислення Івана Франка (за збіркою «Semper tunc»). Львів, 2003.

²²⁵ Пилипчук С. Фольклористична концептосфера Івана Франка: Монографія. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014.

²²⁶ Працьовитий В. Національна самобутність драматургії Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2006.

²²⁷ Присяжний Т., Присяжний П., Бандура В. Нетрадиційний погляд на життя і творчість Каменяра (Франко – рибалка і художник слова). Тернопіль: Астон, 2006.

²²⁸ Сеник Л. Студії ліричної драми Івана Франка «Зів'яле листя». Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2007.

Штефана Сімонек²²⁹, Андрія Скоця²³⁰, Б. Тихолоза²³¹, М. Ткачука²³², М. Челецької²³³, Василя Чоповського²³⁴, Богдана Якимовича²³⁵, збірників «Іван Франко. «Зів'яле листя»: Тексти, матеріали, дослідження»²³⁶ та «Будівничий української державності: Хрестоматія політологічних статей Івана Франка»²³⁷.

Літературний контекст існування прози І. Франка дають змогу насвітлити історико-літературні праці В. Агеєвої, В. Антофійчука, О. Бандровської, Н. Бойко, Л. Гаєвської, Л. Горболіс, М. Жулинського, С. Журби, М. Зушмана, Н. Калениченко, Ю. Коваліва, О. Колінько, Ю. Кузнецова, Л. Мацевко-Бекерської, О. Мельник, С. Микуша, Є. Нахліка, А. Печарського, Р. Піхманця, І. Пйотровського, І. Приліпко, Р. Ткаченка, С. Хороба, О. Черненко, А. Швець, Н. Шумило, Г. Яструбецької та інших літературознавців.

Теоретичні й методологічні дослідження Т. Адорно, Е. Ауербаха, Е. Бальцежана, П. Баррі, Г. Блума, Р. Барта, М. Бахтіна, Л. Білецького, А. Білої, Г. Брандеса, В. Виноградова, Ю. Габермаса, М. Гнатюка, Р. Гром'яка, Т. Гундорової, Г.-І. Гадамера, У. Еко, В. Жирмунського, М. Іванишин, П. Іванишина, Р. Інгардена, І. Качуровського, М. Кодака, Н. Копистянської, Д. Корвін-Пйотровської, Р. Крохмального, Ю. Лотмана, Г. Маркевича, Т. Мейзерської, М. Мерло-Понті, З. Мітосек, М. Моклиці, Б. Мондіна, Д. Наливайка, Р. Нича, Х. Ортеги-і-Гассета, С. Павличко, О. Потебні, В. Проппа, Л. Скупейка, Ц. Тодорова, Б. Томашевського, В. Топорова, Д. Уліцької, Д. Урнова, Б. Успенського, В. Федорова, М. Фуко, Д. Чижевського, Г.-Р. Яусса та багатьох інших є вкрай необхідними для з'ясування особливостей поетики, семантики, естетики, структури художнього тексту, тонкощів індивідуального стилю письменника, стилів літературних напрямів, течій та епохи, особливостей прозового опису, адекватного розуміння текстового світу, пошуку точних методологічних підходів до аналізу художнього тексту, відповідей на питання філософії літератури й сутності мистецтва слова.

На цілу низку питань про екзистенційну сутність літератури дають відповіді культурологічні (у широкому сенсі слова) праці Л. Андреева, Ф. Ар'єса, В. Войтовича, Л. Виготського, С. К'єркегора, Ч. Ломброзо, О. Лосева, А. Макарова, Д. Нечаєнка, Я. Парандовського, С. Плачинди, В. Роменця, В. Франкла, Е. Фромма, З. Фройда, Б. Шестакова та багатьох інших.

Незважаючи на поважні здобутки, у сучасному франкознавстві, донині немає праці, яка б комплексно висвітлювала траєкторію розвитку прози Івана Франка від її початків до завершення, звертаючи при цьому увагу на сюжетно-композиційні особливості, жанрову природу, образно-персонажну функціональність, форми викладу, походження й історії публікування творів, сюжетні перегуки з іншими

²²⁹ *Simonek S.* Ivan Franko und die «Moloda Muza»: Motive in der westukrainischen Lyrik der Moderne. Köln; Wiemar; Wien, 1997.

²³⁰ *Скоць А.* Поеми Івана Франка. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2002.

²³¹ *Тихолоз Б.* Ерос versus Танатос (Філософський код «Зів'ялого листя»). Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2004; *його ж.* Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії (Студії). Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2005; *його ж.* Філософська лірика Івана Франка: діалектика поетичної рефлексії. Львів, 2009.

²³² *Ткачук М.* Парадигма світу збірки «Semper tiro». Тернопіль, 1997; *його ж.* Лірика Івана Франка: монографія. К.: Світ Знань, 2006.

²³³ *Челецька М.* Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів). Львів, 2007.

²³⁴ *Чоповський В.* Іван Франко і Бойківщина. Львів, 2017.

²³⁵ *Якимович Б.* Іван Франко – видавець: Книгознавчі та джерелознавчі аспекти. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006.

²³⁶ Іван Франко. «Зів'яле листя»: Тексти, матеріали, дослідження / Упорядк. П. Салевича. Львів, 2007.

²³⁷ Будівничий української державності: Хрестоматія політологічних статей Івана Франка / Упорядк. Д. Павличко. К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006.

мистецькими явищами, відтак – еволюцію індивідуального стилю письменника, його методів і підходів до моделювання художнього світу, нарешті, на рецепцію його окремих творів чи їхньої сукупності у прижиттєвій критиці (адже саме актуалізований у письмовій реакції сучасника текст стає повноцінним артефактом, резонує в читацькій свідомості). За словами І. Денисюка, «в історії української літератури, а то і за межами її автохтонно-етнічного простору, корпус прозових творів Івана Франка – явище унікальне», і ця унікальність ще не зовсім усвідомлена. «Дотепер ще не з'ясована спеціальними студіями жанрово-проблемна система цієї прози, частково свідомо запрограмована автором у дусі науковості позитивізму, а частково доповнена самим іманентним процесом розвитку літератури та новітніми її концепціями»²³⁸. Запропонована праця покликана з сучасних дослідницьких позицій осмислити феномен Франкової прози як цілісного явища в історії літератури, з використанням нових методів досліджень та новітніх напрацювань у царинах методології і літературознавства (зокрема й франкознавства).

Прозові твори Івана Франка розглядаємо в часовій послідовності (за *хронологічним* принципом), дотримуючись також *естетично-стильового* (романтизм і готика, натуралізм, модернізм), *персонажно-тематичного* (твори з життя робітників, селян, ремісників, міщан, шляхти, інтелігенції), *сюжетно-тематичного* (історичний, любовний, педагогічний, авторефлексійний сюжети) та *генологічного* (жанрового) принципів (роман, повість, повістка, оповідання, новела, нарис, притча, казка, есе, фрагментарні жанри).

Виідеалізований професор Міхонський з оповідання «Борис Граб» давав своєму учневі «дезидерат»: «при читанні всякої книжки від планіметричного способу бачення доходить до стереометричного» [т. 18, с. 185], тобто від площинного методу осягнення твору («як одну площу») піднімається до сферичного, де кожен образ і кожна деталь набувають своїх багатогранностей у цілісній структурі. Якраз при такому способі бачення твору читачеві відкриваються і «механіка твору», і його «хімія», і «психологія», і т. д. [т. 18, с. 185]. «З матерії і форми окремих планів, – писав Роман Інгарден, – впливає суттєвий внутрішній зв'язок між усіма планами, а через це – власне формальна цілісність самого твору»²³⁹. Однак далі Міхонський застерігав Бориса, що на цьому пізнання твору, а тим більше цілісної творчості письменника, не завершується, адже «планіметрія й стереометрія – то лише початки, азбука математики», за якою на читача «насунуться» «тисячні і тисячні» питання про літературну творчість. Про наступні ступені пізнання художнього твору професор мови не вів, вважаючи Бориса занадто молодим для осягання таких істин.

А що ж далі? Умовно пізнавши літературний твір, збагнувши його внутрішню структуру й актуалізувавши її у своїй свідомості, читач, очевидно, намагатиметься збагнути його *перспективу*, тобто відношення до інших творів того ж письменника чи інших авторів. Загально беручи, як твір А співвідноситься з твором Б? Має на нього вплив чи, навпаки, залежить від нього? Належить з ним до однієї рецептивної парадигми чи є кардинально відмінним? Наприклад, як співіснують у Франковій творчості роман «Петрії і Добошуки» та наступне оповідання «Вугляр»? З одного боку, ці твори відрізняються за естетичними підходами автора (готичний роман і натуралістичне оповідання), та з іншого (це давно помітили до-

²³⁸ Денисюк І. Новаторство Франка-прозаїка // Записки НТШ. Львів, 2005. Т. ССЛ: Праці Філологічної секції. С. 52.

²³⁹ Інгарден Р. Про пізнання літературного твору // Слово, Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 141.

слідники) – остання, третя частина роману відкривала перспективи саме для таких творів, як «Вугляр», «Лешишина челядь» та «Два приятелі». «Лель і Полель» слушно вважають провісником «Перехресних стежок» (часовий проміжок між їх створенням – 12 років), бо перший із них накреслив відповідну перспективу для другого. Тим-то для визначення різноманітних стосунків між творами Франка у їхній сукупності застосовуємо **аксонометричний** підхід (метод), котрий дає змогу простежити за перспективами, що їх відкриває перед читачем той чи той твір. Тим-то Франкову прозу досліджуємо здебільшого в лінійній послідовності, звертаючи увагу на валентні можливості одного твору стосовно до іншого з погляду поетики, естетики та рецепції. Необхідними для розгляду прози письменника є, крім нього, *біографічний* (кожен твір так чи інак є відблиском біографії автора), *психологічний* (відбиток його психології), *структурний* (виявлення основних змістово-формальних одиниць твору, з'ясування механізмів взаємодії між ними), *семіотичний* (пошук значущих елементів тексту, котрі випрозорюють його сенси), *герменевтичний* (пояснення твору відповідно до інтенцій автора), *рецептивно-естетичний* (виявлення особливостей рецепції твору очима сучасників) методи.

У сфері **поетики** потребують уточнень жанрові кваліфікації творів (поетика жанру), специфіка образно-персонажного світу (поетика образности), наративних форм та їх різноманітних девіацій, особливо у великоформатних творах (поетика нарації), взаємодії, умовно кажучи, змістово-формальних елементів, котрі й дають читачеві уявлення про художній світ певного твору та його сенс(и) (поетика сюжету й композиції), стильові константи й видозміни, варіанти, девіації, біфуркації тощо (поетика стилю). Іншими словами: щό у цьому творі є і як усі його компоненти «працюють» на цілість, на окремо взяте літературне твориво (оповідання, новелу, нарис, повість, роман тощо). При цьому художній твір розглядаємо не як відрубне явище, «річ у собі», а як відкриту змістоформальну ейдологічну систему, яка певним чином (темою, проблемою, жанровими показниками і т. д.) поєднана з іншими типологічно схожими явищами. З цього погляду прискіпливішої уваги потребує класифікація творів Франкової прози.

Поетикальний підхід до інтерпретації текстів доконечно випрозорює *синтагматику*, тобто закономірності поєднання текстів у ту чи ту сукупність (систему), *семантику* (розшифрування певних знаків, зашифрованих за допомогою специфічних кодів: загальнокультурних, національнокультурних, індивідуальних авторських тощо) та *прагматику* (виявлення зв'язків між знаками). Таким чином, поетика тексту тісно співвідноситься з його семіотикою. Семіотичного підходу вимагає, зокрема, танатологічна сфера Франкової прози, в якій особливо звертають на себе увагу мортальні описи, концепти, обриси, знаки. Мало який художній прозовий твір Франка обходиться без смертельних випадків з персонажами: вони гинуть внаслідок злочину, нещасних випадків, самогубства. Митець створив багатогранний мортальний світ з притаманним для себе зануренням у психологію потенційного смертника, з'ясування обставин смерті, навіть її перебігу.

Сфера поетики та семіотики тісно споріднена зі сферою **естетики**, зокрема з настановами автора щодо моделювання художнього світу в той чи інший час творчості. Питання «що у цьому творі є і як усі його компоненти “працюють” на цілість» у царині естетики змінюються на «чому в тому чи тому творі представлено саме це» і «чому представлено якраз так, а не інакше». Естетичний підхід до осягнення Франкової прози передбачає використання подвійної оптики: крізь окуляр поетики тут потрібно вглядіти також психобуттєвий силует автора, його задуми, інтенції та способи їх реалізації, а також відчуті отой *Zeitgeist*, за принци-

пами якого чи всупереч їм творив митець. У цьому контексті періодизація прози Івана Франка вимагає значних уточнень.

Будь-який художній твір стає культурним набутком суспільства лише тоді, коли актуалізується у свідомості читачів і залишає за собою *рецептивні значення* у формі відгуків, рецензій, історико-літературних праць, анонсів та повідомлень у періодиці, згадок у спогадах письменника чи про нього, епістолярії, цензурних документах тощо. «Дійсність мистецького твору і його висловлювальна сила, – писав Ганс-Георг Гадамер, – не можуть обмежуватись лише первинним історичним відношенням, у межах якого і спостерігач, і автор твору справді були сучасниками. <...> І чи вважатимемо ми твір неусвідомленим творінням генія, чи розглядатимемо його як джерело поняттєвої невичерпності, створюваної реципієнтом, – щоразу естетична свідомість може стверджувати, що твір мистецтва дає інформацію сам про себе»²⁴⁰. При цьому «при всій відкритості й безмежжі інтерпретаційних можливостей твір встановлює масштаб адекватності, навіть вимагає такого масштабу»²⁴¹. Дослідження розвитку Франкової прози немислиме без вивчення і систематизації **рецептивних оприявнень**, здійснених за життя письменника. При цьому враховуємо історико-культурні умови виникнення рецептивних сенсів, естетичні настанови критика, його особистісні інтенції тощо. Ясна річ, що «у процесі спілкування текст часто інтерпретують на тлі кодів, які відрізняються від кодів, що їх мав на увазі автор, – слушно стверджував Умберто Еко. – Деякі автори не беруть до уваги такої можливості. Вони уявляють собі середнього адресата, зануреного в певний соціальний контекст. Ніхто не може сказати, що відбувається, коли справжній читач відрізняється від цього “середнього”. Тексти, які настирливо прагнуть викликати точну реакцію у більш чи менш точних емпіричних читачів <...>, насправді є відкритими для будь-якого можливого “абераційного” декодування»²⁴². Кожне критичне оприявлення несе на собі відбиток психоментальної конституції критика, його світогляду, естетичної настановленості до самого тексту й (часто) до поста-ти автора. Однак літературний твір стає повнокровним феноменом літературного процесу тоді, коли актуалізується у свідомості читача-реципієнта і (дуже важливо) стає об’єктом різних декодувань. Поглинаючи естетику, герменевтику, на погляд Гадамера, «будує міст у просторі, що існує між одним духом та іншим, і зменшує відчуженість чужого духу»²⁴³. Конденсуючи ж «надлишок змісту», який міститься у самому творі, естетика стає важливим елементом загальної герменевтики²⁴⁴.

Застосування вказаних методів і підходів дасть змогу досягнути прозову спадщину Івана Франка у її іманентних сенсах, а також у контексті розвитку української та – ширше – загальноєвропейської прози середини XIX – початку XX ст.

²⁴⁰ Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори. Переклад з німецької. К.: Юніверс, 2001. С. 7.

²⁴¹ Там само. С. 8.

²⁴² Еко У. Роль читача: Дослідження з семіотики текстів. Переклала з англійської М. Гірняк. Львів: Літопис, 2004. С. 29. Абераційне декодування, у розумінні Еко, може надавати текстові сенс цілком відмінних, як порівнювати з авторським задумом.

²⁴³ Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика. С. 12.

²⁴⁴ Там само. С. 13, 14.

* * *

Ця книжка – плід багатолітніх досліджень, студій, пошуків та експериментів. Вона з’явилася внаслідок не лише усамітнених «кабінетних» роздумів, а й порад, суперечок, дискусій із Учителями, друзями, знайомими, колегами, котрі допомагали вивірити думку, виробити концепцію, відточити методику, зрештою, знайти свій шлях лабіринтами Франкової прози. «Дякуй Богу, Миколо, що ти провидів і прочув у саму пору», – промовляв мудрець до розгубленого й пригніченого товариша з одного майстерного твору Франка. Я ж, може, провидів і прочув не в саму пору, проте дякую Богові за віру й подоланий сумнів. Висловлюю щирю вдячність Світлої пам’яті Іванові Денисюку та Зенонові Гузару, праці яких допомагали мені осягати секрети творчості письменника; колегам-співробітникам із Інституту Івана Франка НАН України Євгенові Нахліку (науковому редакторові), Аллі Швець, Олені Луцишин, Андрієві Франку, Марії Котик-Чубінській, Оксані Мельник, Христині Ворок, Олександрі Салій, Марії Лапій, Катерині Дронь, Мирославі Дерев’яній; викладачам-науковцям Львівського національного університету імені Івана Франка Святославі Пилипчуку, Тарасові Сализі, Михайлові Гнатюку, Ларисі Бондар, Володимирові Микитюку, Ростиславові Чопику, а також Романові Голоду (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника) та Лукашеві Скупейку (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України). За уважне і вдумливе прочитання монографії окремі слова подяки належаться її рецензентам: Валерієві Корнійчуку (ЛНУ імені Івана Франка) й Тарасові Пастуху (Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича НАН України). Дякую також Ярославові Нахліку за майстерне виконання макету цієї книжки. І, звичайно, дружині Орісі, батькові, усім моїм рідним – за терпіння й підтримку.

Вдячний усім, хто спричинився до появи цієї книжки.

РОЗДІЛ 1

ДО ВИТОКІВ ФРАНКОВОЇ ПРОЗИ. КЛАСИФІКАЦІЯ. ПРОБЛЕМИ ПЕРІОДИЗАЦІЇ

1.1. Загальний впровід

Як уже йшлося, провідним принципом у широкоохопній діяльності Франка став догмат праці. «Різносторонність його інтересів, потягів і тем роботи була незвичайна, – писав Михайло Грушевський, – і не було такої сфери, де його не тягло приложити свою працю. Він не гордував ніякою працею, коли вона в концепції десь ув’язувалася зі загальнішими проблемами економічного, культурного чи політичного піднесення українського народу». Франко, за Грушевським, «був геніальним галицьким хлопом, не імпульсивним, але безконечно витривалим і працездатним. В його роботі реалізувалась спадщина робочих поколінь, для котрих праця стала не категоричним імперативом, а фізіологічною функцією, що автоматично перетворювала азот поживи і кисень пиття в робочу енергію, яка вимагала негайного виладування. Вона се, очевидно, давала себе знати в сім непогамовнім потягу до праці: чи то творчої, конструктивної, – художньої, наукової, публіцистичної, чи то більш буденної, чорноробочої, механічної, й ділом інтелекту, правлячої ідеї, широкого робочого плану»¹.

На протигаву Грушевському, Михайло Рудницький стверджував, що саме через різноспрямованість своєї діяльності (у громадській праці, в публіцистиці, філософії, історії, економіці тощо) Франко давав творчу продукцію не цілком відшліфовану, з ознаками поспішності, інколи з надто простою композицією тощо: «Не можемо знати, чи Франко мав у собі завдатки повістяра. Однакову силу мають дві протилежні тези: що письменник, який розсівається в різних напрямках, міг би дати багато кращі твори, коли б обмежився до одного, і що письменник, який працює тільки в одному напрямку, часто не знаходить свого справжнього таланту, якого повинен би був шукати на інших дорогах. Якого літературного жанру торкнеться Франко, полишає в нас жаль, чому не довів його до майстерства ціною інших жанрів. Уся його довголітня діяльність будить той старий сумнів, з яким не може дати собі ради критика: “Якби кількість можна перетворити в якість!”»²

Зрештою, про розпорошеність Франкової діяльності на шкоду літературній творчості писав ще сучасник письменника Лев Турбацький, котрий при цьому визнавав спрямованість Франка на європейські літератури та його прагнення через них оновити український літературний процес: «Загально взявши, не можемо сказати, що Франко – то геній, що кинув у нас зерно чогось зовсім нового для цілої людськості... Так не є. Може бути, що при інших обставинах, де не був би він приневолений так тяжко боротися о хліб щоденний і працювати на всіх можливих полях, з нього був би виробився великий чоловік в однім напрямі. У нас його сили розбилися на дрібниці, перешкід він мав багато, мусив їх переломлювати і переборювати, – отже, і то, що дав він нам, – а дав багато вартного, – має свою велику вагу.

Значіння Франка передовсім велике в тім напрямі, що він пізнався з заходом, познакомився добре з європейськими літературами і вніс в літературу новий спосіб писання. Дотичить то передовсім його белетристики, в котрій він станув передовсім на суспільно-психологічний ґрунт і залюбки вибирав теми в тім обсязі <...>³.

¹ Грушевський М. Апостолові праці // Спогади про Івана Франка. С. 289–290.

² Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Львів, 1936. С. 169.

³ Турбацький Л. Іван Франко (В 25-літній ювілей його літературної діяльності) // Буковина. 1898. № 124. 18/30. X. С. 1.

«Франка яко письменника, – продовжував Турбацький, – не можна поставити на рівні з такими великими літературними геніями, як Достоевським, Толстим, Золею, – життя наше не сотворило ще таких обставин, серед котрих би такі генії могли зрости, – він для нас має таке значіння, як для поляків Крашевський. Він дав нам руську, європейську книжку в руки, він простував і виробляв наші погляди. Ціле молоде покоління виробляло свій світогляд під впливом Франка, молоді письменники стали писати під його впливом. Між Крашевським а Франком лиш та ріжниця, що Крашевський мав нездекларовані погляди суспільні, політичні і літературні, а у Франка в тих справах був і є погляд ясний і рішучий»⁴.

У промові на 25-річному ювілеї творчої праці 31 жовтня 1898 року, немовби відповідаючи Турбацькому, Франко виказав (хай і по-ювілейному скромно) розуміння власної ролі у національному культурному поступі: «Я не вважаю себе ані таким великим талантом, ані жадним героєм, ані таким взірцевим характером, щоб моя особа могла загіти всіх до себе, двадцять і п'ять літ я був тим пекарем, що пече хліб для щоденного вжитку. Я завсіди стояв на тім, що наш народний розвій має бути міцною стіною. Муруючи стіну, муляр кладе в неї не самі гранітні квадрати, але як випаде, то і труск, і обломки, і додає до них цементу. <...> В кожному часі я дбав про те, щоб відповісти потребам хвилі і заспокоїти злобу дня. <...> Я знаю, що з моїх творів дуже мало перейде до пам'яті будущих поколінь, але мені се бай-дуже; я дбав поперед усього про теперішніх сучасних людей» [т. 31, с. 308–309]. Франко пояснив мотиви й метафорично окреслив методи власної невсипущої праці, основна мета якої полягала у здобуванні народів елементарних національних прав через загальнолюдські цінності: «Тільки те, що здобудемо своєю працею, те буде справді наше надбання; і тільки те, що з чужого культурного добра присвоїмо собі також власною працею, стане нашим добром. От тим-то я старався присвоювати нашому народові культурні здобутки інших народів і знайомити інших з його життям. Головну увагу клав я завсігди на здобування загальнолюдських справ, бо знав, що народ, здобуваючи собі загальнолюдські права, тим самим здобуває собі й національні права» [т. 31, с. 309].

Слід при цьому зауважити, що Франко применшував свої письменницькі заслуги, адже переважна більшість його прозових творів досконала за формально-змістовими показниками. Дослідники давно звернули увагу на довершеність композиції оповідань «Микитичів дуб»⁵, «Панталаха»⁶, «Свинська конституція»⁷, «Сойчине крило»⁸ та інших творів. Євген Деген ще наприкінці ХІХ ст. стверджував: «В самом деле, все почти его [Франкові. – М. Л.] произведения поражают отсутствием искусственной композиции, все они просты и свежи, и если общее впечатление от них получается печальное, иногда удручающее, то это вызывается не мрачным характером таланта автора, не пессимистическим мирозерцанием его, – ни того, ни другого на самом деле не существует, – а условиями жизни той среды, которая даёт больше всего матерьяла его перу»⁹. А сучасний польський літературознавець зазначав: «Франко надавав значної ваги змістові творів, дбав про мистецьке втілення провідної думки, про зацікавлення читача, вплив на його уяву

⁴ Там само. № 125. 21. X / 2. XI. С. 3.

⁵ Білецький О. Художня проза Івана Франка // Білецький О. Зібрання праць: У 5 томах. К.: Наук. думка, 1965. Т. 2. С. 435.

⁶ Степняк М. Про «тюремні оповідання» Івана Франка // Про оповідання Ів. Франка: Зб. статтів. Харків: Рух, 1930. С. 13.

⁷ Денисюк І. Політичне оповідання Івана Франка // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2. С. 85–95.

⁸ Денисюк І. Про родово-видові особливості «Сойчиного крила» // Там само. С. 57–65.

⁹ Деген Е. Иван Франко (Галицкий писатель) // Новое слово. 1897. Март. № 6. С. 48.

та рефлексії. Творам надавав виразного суспільного спрямування, але такою ж мірою, хоч і не завжди, турбувався про форму. Вів постійні формальні пошуки, переламував канони, що були утверджені традицією, вносив до рідного письменства нові форми з інших літератур. Розширив тематичні межі прози, вийшовши за знакову для української літератури сільську тематику, обірвав ноту сентиментальності, що відлунювала в прозі, будував більшість творів на контрастах і конфліктах. Сягав до тематики сучасних суспільних змін, а також до історичних тем. Персонажам надавав психологічної мотивації і дбав про глибше філософське спрямування творів». Франко увів до української та східнослов'янських літератур робітничу тематику¹⁰.

Можна також сміливо зараховувати до вишуканих у структурному плані новели «Вільгельм Телль», «Муляр», «Різуни», «Неначе сон», оповідання «Терен у нозі», «Під оборогом», повісті «*Voа constrictor*» і «Захар Беркут», роман «Перехресні стежки»... Хоча, треба визнати, молодий Франко доволі скептично ставився до формального виміру власного твору: «Ви знаєте, – писав у листі до М. Павлика від 30 липня 1879 р., – що, пишучи що-небудь, я зовсім не хочу творити майстерверків [шедеврів. – *М. Л.*], не дбаю о викінчення форми і т. д. не тому, щоб се само собою не хороша річ, але тому, що натепер головне діло в нас сама думка, головне завдання писателя – порушити, зацікавити, вткнути в руки книжку, збудити в голові думку. <...> Я держусь методи Золя, котрий пише і не перечеркує, але пише аж тоді, коли фраза вповні зложиться в його голові» [т. 48, с. 199–200]. Та, пишучи ці рядки, Франко не був цілком відвертим: про форму таки дбав, про що свідчать такі написані на той час твори, як «На роботі», «Навернений грішник», «*Voа constrictor*», які не грішать суттєвими структурними недоліками. Ба більше, в одному з листів зізнавався, що літературна праця йде йому доволі легко, що «вложився в те писання, як віл в ярмо», що форма не робить йому трудностей, зате «композиція стоїть мене дуже дорого, вимагає тяжкої внутрішньої праці. Власне задля того мені дуже часто серед роботи опадають руки, думка стає, мов глиняна, і ані руш далі» [т. 48, с. 406; лист до Климентини Попович від 27 березня 1884 р.]

Іван Ющишин у праці «Іван Франко як педагог (3 нагоди 40-літнього ювілею літературної діяльності)» (1913) не випадково назвав ювіляра Великим Учителем, вказавши, що сила й значення Франка «як національного вихователя» міститься в його «трьох індивідуальних чертах»: 1) в особистому житті, «повнім горя, ударів і праці для рідного народу; сеї праці, якій він приніс в жертву себе цілого, своє здоров'я, найкращі сили, особисте й родинне щастя»; 2) в літературній творчості, «що рішила остаточно про долю й напрями нашої національної еманципації та дала нерушимий, гранітний фундамент під дальшу будівлю нашої національної культури»; Франкові випало на долю «дунути в готовий організм творчого духа, пошити нам культурну одежину, висвітлити національну фізіономію і дати їй змогу пишатися в гурті європейських культурних націй»; 3) «в безграничній любові до об'єкта свого виховання (українського народу), що є першим і найвищим *sine qua non* [тут: найвищим правилом, найпершою умовою. – *М. Л.*] усякої виховничої діяльності. Ся безгранична любов, пливуча з глибини його ідеальної чоловічої природи, зробила його генієм, а нас модерною нацією»¹¹.

Майже кожен із великоформатних творів І. Франка після публікації в періодичних виданнях вийшов друком окремою книжкою: «Захар Беркут» (Львів, 1883

¹⁰ *Nieuważny F. Wstęp // Franko I. Wybór poezji. Opracował Florian Nieuważny. Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 2008. S. LVII.*

¹¹ *Ющишин І. Іван Франко як педагог (3 нагоди 40-літнього ювілею літературної діяльності) // Учитель: Орган Українського педагогічного товариства. Львів, 1913. № 1. 20. IX. С. 7–8.*

і 1902), «*Voas constrictor*» (Львів, 1884 і 1907), «Для домашнього огнища» (Львів, 1897), «Перехресні стежки» (Львів, 1900), «Великий шум» (Київ, 1907), «Петрії й Довбушуки» (Чернівці, 1913, друга редакція). Незавершеним залишився роман «Борислав сміється» (його друкують впродовж 1881–1882 рр. у журналі «Світ»). Роман «Основи суспільности» опубліковано в журналі «Житє і слово» (1894–1895). За життя письменника в повному обсязі не були надруковані романи «*Lelum i Polelum*» (як окремі оповідання побачили світ уривки з цього твору «*Bohater mimo woli*» («Герой поневоли») та «*Jeden dzien z zycia ulicznikow lwowskich*» («Яндрюси»)), а також «Не спитавши броду» (у вигляді окремих оповідань друкувалися «Гершко Гольдмахер», «Гава», «Гава і Вовкун», «На лоні природи», «Геній», «Борис Граб», «Дріада»). Крім того, Франко є автором незавершених романів «Гутак. Повість із громадського і родинного життя нашого народу» та «Івась Новітний. Повість із тюремного життя»¹².

Оповідання, повістки, новели, нариси, казки, образки, ескізи письменника об'єднано у 24 прижиттєві видання. З-поміж них «Борислав. Картини з життя підгірського народу» (Львів, 1877), «Галицькі образки» (Львів, 1885), «В поті чола. Образки з життя робучого люду» (Львів, 1890), «*Obrazki galicyjskie*» (Львів, 1897) з контрверсивною передмовою «*Niesco o sobie samym*», «Коли ще звірі говорили. Казки для дітей» (Львів, 1899), «Сім казок» (Львів, 1900), «Староруські оповідання» (Львів, 1900), «З бурлих літ» (Львів, 1903), «“На лоні природи” і інші оповідання» (Львів, 1905), «Місія. Чума. Казки і сатири» (Львів, 1906), «“Батьківщина” і інші оповідання» (Київ, 1911) та ін. До збірок увійшли здебільшого ті твори, що вже були опубліковані на сторінках різноманітних видань. Об'єднуючи готові тексти в більшу цілість, Франко немовби підсумовував написане і тим водночас відкривав простір для нових власних творчих пошуків.

Франкові збірки різні за обсягом. Так, «З бурлих літ» містить усього два твори – новелу «Різуни» та повістку «Гриць і панич» – і передмову автора; «Борислав», окрім «Вступного слова», – оповідання «Ріпник», «На роботі» й повістку «Навернений грішник»; до «“Полуйки” і інших бориславських оповідань» (Львів, 1899) увійшли «Полуйка», «Ріпник» і «Вівчар». Це – мікрозбірки, точніше, прозові цикли. Тим часом значно більшими за обсягом і різноманітнішими у жанрових вимірах є збірки «В поті чола» (20 творів), «Коли ще звірі говорили» (19 казок і «Передмова»), «Місія. Чума. Казки і сатири» (12 творів) тощо.

Твори погруповано у збірки за жанровим («Коли ще звірі говорили»), тематичним («Борислав», «Полуйка»), проблемним критеріями (наприклад, тексти збірки «“Малий Мирон” і інші оповідання» (Львів, 1903) об'єднано проблемою виховання у сім'ї, школі, гімназії). У «“Маніпулянтці” і інших оповіданнях» (Львів, 1904 і 1906) скрізь головними персонажами є жінки, а твори збірки «“На лоні природи” і інші оповідання» (Львів, 1905) об'єднав пленер (події в них розгортаються у відкритому природному просторі). Утім, чіткості у групуванні текстів дотримано не завжди. Є у ньому елемент довільності, а окремі тексти часто перемандрують від однієї збірки до іншої, стаючи елементом інакшої художньої структури. Новела «Муляр», скажімо, після збірки «В поті чола» з'явилася у книжці «“Добрий заробок” і інші оповідання» (Львів, 1902), а «Малий Мирон», «Грицева шкільна наука», «Оловець» і «*Schönschreiben*» знайшли своє місце у збірках «Галицькі образки», «В поті чола», «“Малий Мирон” і інші оповідання».

¹² Зважаючи на невеликий обсяг автографів двох останніх творів, кількість романів і повістей І. Франка зводимо до десяти, хоч проблема завершеності – незавершеності його текстів потребує окремої студії.

Впадають у вічі часті однотипні назви збірок: «“Полуйка” і інші бориславські оповідання», «“Добрий заробок” і інші оповідання», «“Панталаха” і інші оповідання» (Львів, 1902), «“Малий Мирон” і інші оповідання», «“На лоні природи” і інші оповідання» тощо. Їхня номеносфера випрозорює насамперед композиційну стратегію автора: на перше місце у книжці виноситься найголовніший, на його думку, твір, а «інші» з тих чи тих міркувань узалежнюються від нього, «просвічуються» його назвою, сприймаються в сукупності з ним.

Водночас чимало оповідань та новел зрілого письменника, передусім з початку ХХ ст., не увійшло до жодної збірки: «Хмельницький і ворожбит», «Терен у носі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Неначе сон», «Син Остапа». Твори з параболічною структурою, з глибинним підтекстом, зі складною морально-етичною проблематикою, наснажені інтелектуалізмом, вони цілком могли б претендувати на об'єднання в ще одну прозову збірку, проте автор ніколи не вводив їх у ширші художні структури. Відомо, що письменник планував видати збірку «Над Черемошем», та задум реалізувати не вдалося.

Різні обставини змушували письменника переписувати й перевидувати окремі тексти. Так, у суттєво відмінних редакціях існують роман «Петрії і Добошуки» («Петрії й Довбушуки»), повість «*Voia constrictor*», оповідання «Ріпник», «*Bohater mimo woli*» («Герой поневоли»), ескіз «Цигани». При переробці письменник видозмінював сюжет і композицію твору, переставляв ідейно-проблемні акценти, причому до видозміни «молодечих» творів удавався в зрілому віці, по багатьох літах після першопублікації. Закономірним здається той факт, що прозу І. Франка розпочинає роман «Петрії і Добошуки», а завершує друга редакція цього ж твору.

Прозові художні твори І. Франко писав трьома мовами: українською, польською та німецькою. Часто перекладав по-українськи ті, що їх написав спершу чужими мовами. Так, уперше польською мовою надруковано оповідання «*Pantałacha*» («Панталаха»), «*Rębacz*» («Рубач»), «*W pogoni za biedą*» («Як Пан собі біди шукав»), «*Jak Rusin tłukł się po tamtym świecie*» («Як Русин товкся по тім світі»), «*Dżuma*» («Чума»), «*Jać Zelepuha*» («Яць Зелепуга»), «*Jeden dzień z życia uliczników lwowskich*» («Яндруси»), «*Manipulantka*» («Маніпулянтка»), «*Uroczystość*» («Задля празника»), «*Hystorja kozucha*» («Історія кожуха»), новелу «*Murarz*» («Муляр»), цикл «*Ruteńcy*» («Рутенці») та ін. (всього 18 творів), написав роман «*Lelum i Polelum*» («Лель і Полель»); німецькою – «*Ein Dorn im Fusse*» («Терен у носі»), «*Die Geschichte einer Konfiskation*» («Історія одної конфіскації»), «*Die galizische Schöpfungsgeschichte*» («Із галицької “Книги биття”»), «*Thomas mit dem Herzen und Thomas ohne Herz*» («Хома з серцем і Хома без серця») та ін. Була й спроба писати російською (незавершений твір «Ровга. Очерки жизни карпатских горцев»). Своєю чергою, власні українські твори Франко перекладав іншими мовами: оповідання «*Schönschreiben*» («Лекція каліграфії»), «На дні» («*Na dnie. Studium społeczno-psychologiczne*»), «Сам собі винен» («*Sam sobie winien (Powistka galicyjska)*»), «Історія моєї січкарни» («*Historia mojej sieczkarni. Nowela rusińska*») – польською, «Нова» («Слава Богу, для начала и это хорошо! (Этюд из жизни прикарпатского народа)»), «Яць Зелепуга» («Миллионер») – російською тощо. Такий творчий феномен письменника пояснюється, по-перше, досконалим знанням і володінням польської й німецької мов, засвоєних у дитинстві; по-друге, Франко мав нагоду співпрацювати й друкувати свої твори в багатьох польсько- й німецькомовних виданнях («*Prasa*», «*Przegląd Społeczny*», «*Kraj*», «*Prawda*», «*Kurjer Lwowski*», «*Die Zeit*» та ін.); по-третє, нерідко шукав сприятливих обставин для публікації

того чи того твору; і, нарешті, у чужомовних виданнях своїми творами наочно демонстрував зріст і розвиток української літератури.

Прозові твори І. Франка ще за його життя неодноразово тлумачили чужими мовами інші перекладачі. 1898 року В. Бонч-Бруєвич переклав російською мовою низку оповідань зі збірки «В поті чола» й уклав їх у книжку «Рассказы Ивана Франка. С галицийского перевёл В. Ольховский», однак вона вчасно опублікована не була: частина перекладів Бонч-Бруєвича увійшла до збірки «Маленький Мирон», виданої лише 1952 року. 1903-го у Санкт-Петербурзі з'явилася збірка «В поте лица. Очерки из жизни рабочего люда» у перекладі О. Рувимової та Р. Ольгина (псевдонім Рувима Стрельцова). До неї увійшли переклади оповідань і новел «Каменщик» («Муляр»), «Мирон» («Малий Мирон»), «Карандаш» («Оловець»), «Сам виноват» («Сам собі винен»), «Слимак», «Урок чистописания» («Shönschreiben»), «Хороший заработок», «Мужицкая расправа» («Хлопська комісія»), «История моей соломорезки», «Цыгане», «Довбанюк», «Манипулянтка», «Среди добрых людей» та ін.)¹³.

Повість «*Voas constrictor*» 1884 р. вийшла друком польською мовою в перекладі Фелікса Щенсного-Дашинського (з підзаголовком «*Studium powieściowe*», журнал «*Przegląd Tygodniowy*»); 1897 року Франтішек Главачек переклав її чеською (вийшла окремою книжкою), а 1901 р. Карл Гельбіх за чеським здійснив німецький переклад (газета «*Arbeiter Zeitung*»). Пощастило на перекладачів і оповідання «На дні». Марія Семашко «з ініціативи і під доглядом Елізи Ожешкової» [т. 49, с. 250] переклала цей твір по-польськи («*Na dnie. Studium społeczno-psychologiczne*», газета «*Dziennik Łódzki*», 1888), Богуслава Соколова («*Na dně*», «*s dovolenim autogovým*», Прага, 1892) – по-чеськи, а К. Гельбіх («*Der Bodensatz*», газета «*Die Zeit*», 1903) – по-німецьки. Леся Українка переклала оповідання «Сам собі винен» («Сам виноват», Ростов-на-Дону, 1903 і 1904), «Добрий заробок» («Хороший заработок», там само й тоді ж), «На дні» («На дне», там само, 1905), «До світла!» («К свету!», там само, 1904), «Ліси і пасовиська» та «Історія кожуха» («Леса и пастбища» і «История тулупа», у збірнику «“Только час” А. Крандиевской и другие рассказы», Ростов-на-Дону, 1905) російською мовою. «Добрий заробок» перекладали по-російськи також П. Грабовський та М. Коцюбинський. Образок «Грицева шкільна наука» («Гриць в школе») переклав В. Маслов-Стокос (підпис: В. Стокос); оповідання «Полуйка», переклавши польською мовою («*Poľujka*»), Владислав Оркан умістив до антології «*Młoda Ukraina. Wybór noweli*» (Warszawa, 1908), а повістку «Гриць і панич» («*Hriez es az urfi. Elbeszélése az 1846–1848 zivatoros évekből*») по-угорськи переклав Ю. Жаткович. Є відомості, що 1896 р. Жаткович переклав угорською мовою збірку «В поті чола», однак тоді вона друком не вийшла¹⁴. Проза І. Франка, отже, вже за життя її автора знайшла своє місце не лише в українському, а й у значно ширшому культурному просторі.

Проза Франка порушує цілу низку політично-економічних проблем, розв'язання яких відкривало б значно ширші можливості українського суспільного прогресу. Наприкінці 90-х – на початку 900-х років письменник уже не так боляче реагував на факти руйнування одвічного селянського трибу життя під натиском нафтової промисловости, пролетаризації селянства, вважаючи їх неминучими, ба навіть і необхідними («Вівчар»). Зрештою, проза І. Франка не могла не порушити багатьох універсальних проблем: людина і Бог; людина в системі координат «До-

¹³ Федір Погребенник стверджував, що «у дореволюційний час [до 1917 р. – М. Л.], незважаючи на цензурні обмеження, видано сімнадцять книжок його [Франкової. – М. Л.] прози російською мовою» (*Погребенник Ф.* Іван Франко в російських перекладах (кінець XIX – поч. XX ст.) // Рад. літературознавство. 1976. № 8. С. 45).

¹⁴ Качій Ю. Історія одного подарунка // Жовтень. 1969. № 5. С. 117–119.

бро – Зло»; людина й соціум, урешті, людина й інша людина. Якщо у середині 1870 – на початку 1880-х рр. у його світогляді сутність індивідуума детермінувалася суспільно-економічними та політичними відносинами, бо ж «не в людях зло, а в путях тих» («Ріпник», «Навернений грішник», «На дні»), то глибший зондаж у психологію особистості, її незалежнення від умов існування привів письменника до визнання, що вчинками людини керують глибоко приховані внутрішні імпульси, і вона може бути потенційним носієм зла («Основи суспільности»). Широкі можливості для порушення таких проблем відкривали кримінальні сюжети, що їх Франко активно моделював у 80–90-х роках XIX ст. Чимало проблем індивідуальної психології омовлено у прозі письменника крізь призму любовного сюжету, з урахуванням усіх нюансів темпераменту особистості, отого «скомпльованого паралелограма сил» («Вільгельм Телль», «Сойчине крило», «Неначе сон» та ін.). Нарешті, добро і зло у його творчості виступають як трансцендентні поняття, світ – гра добрих і злих сил, а людині буває непросто віднайти себе поміж ними. Так у Франкових текстах (особливо початку XX ст.) прочитуються проблема тео- й антроподицеї. Певна річ, усі вони отримують своє, суто франківське, вирішення. Хай там як, проза Франка просякнута гуманістичним духом. Навіть у найбільшому злочинцеві автор відшукував іскорку людяности, такий герой часто переживав катарсис. Кожен твір відверто чи підтекстом промовляє про велику цінність особистості та високу ціну людського життя. Крізь проблематику Франкової прози виразно прочитується її художня філантропія. «Без любові до людей, – писав він у листі до М. Павлика, – не до абстракційних громад, з котрими в житті не зустрінетесь, а до одиниць, з їх хибами і добрими прикметами – Ви не зайдете далеко» [т. 48, с. 360]. Адже література, на його думку, «мала бути по змозі вірним зображенням життя, і то не мертвою фотографією, а образом, *огрітим власним чуттям автора*, надиханим глибшою ідеєю» [т. 41, с. 497; курсив мій. – М. Л.]

1.2. Проблеми типологізації та класифікації

Класифікувати й типологізувати прозові твори І. Франка – означає знайти в них гомогенні й співмірні аспекти, за тим чи тим критерієм розчленувати прозовий масив на менші, дрібніші групи (класи, цикли), щоб відтак синтезувати здобуті результати задля нових наукових пошуків.

Друга проблема полягає у виборі критерію класифікації. Їх, на наш погляд, є кілька: а) тематично-проблемний; б) генологічний; в) стильовий; г) наратологічний; г) структурний; д) номенологічний; е) імагологічний; е) топографічний. Перелік, очевидно, не вичерпний, хоча, з іншого боку, існує загроза максимального звуження поля «впливу» (дії) того чи того критерію. Спроби класифікації Франкової прози за тематичним (про нього нижче), стильовим¹⁵, наратологічним¹⁶, номенологічним¹⁷ критеріями вже зроблено, хоча запропоновані результати вимагатимуть неодноразових верифікацій і коригувань.

Критеріальний аспект зумовлює появу ще однієї проблеми: співвіднесеності критеріїв, їхньої співдії. Бо ж очевидно, що, застосовуючи, наприклад, генологічний аспект, дослідник конче оглядатиметься на структуру твору, на тип композиції

¹⁵ Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. 288 с.

¹⁶ Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. Львів, 1999. 160 с.

¹⁷ Легкий М. Поетика назви у прозі Івана Франка // Тези доповідей шістнадцятої щорічної наук. франківської конф., присв. 145-річчю від дня народження Івана Франка [17–19 жовтня 2001 р.]. Львів: ЛНУ, 2002. С. 25–29.

й архітектоніки; номенологічний критерій класифікації *volens-nolens* співдіятиме з ейдологічним; той зі стильовим і т. д. Іншими словами, дослідникові треба зорієнтуватися не лише в самому критерієві класифікації, а й урахувати кут його охопності.

Класифікація Франкової прози з того чи того погляду може бути об'єктом окремих студій. У цій спробуємо погрупувати твори письменника за тематично-проблемним критерієм, адже індивідуальні чи соціальні проблеми автор розглядав крізь призму тематики, яка у Франковій прозі також відзначається різноманітністю. З іншого боку, обрана тема нерідко «диктувала» авторові проблематику твору. Така класифікація зручна, доречна й доцільна, позаяк тематику літературного явища неможливо розглядати відособлено від його проблематики; сам термін «тема» у перекладі з грецької мови означає «те, що покладено в основу», «те, що лежить в основі». У франкознавстві неодноразово здійснювалися спроби класифікації прози І. Франка насамперед за тематичним принципом. Одну з перших спроб здійснив Агатангел Кримський у статті «Франко Иван Яковлевич» (1902), що її написав для «Энциклопедического словаря» Ф. Брокгауза та І. Єфрона. У ній дослідник погрупував прозові твори Франка таким чином: «[1] Цикл рассказов из быта пролетариев-работников и богачей-предпринимателей на нефтяных приисках в Бориславе; [2] проникнутые гуманным отношением к человеческому достоинству повести из жизни воров и бывших людей (особенный успех имела повесть “На дни” – “На дне общества”, 1880); [3] чуждые религиозного и национального антагонизма рассказы и повести из быта евреев (лучше всех – роман “Воа constrictor” – “Кулак”, 1884; “До світла!” – “К свету!”, 1889, перев[едено] на русский язык несколько раз <...>»¹⁸. Олександр Білецький виокремив у ній вісім груп: 1) «оповідання і повісті про недалеке минуле»; 2) «картини з життя сучасного авторові селянства»; 3) бориславський цикл; 4) «враження від тюрми, або “на дни”»; 5) оповідання з життя дітей і підлітків; 6) «твори, що відображають боротьбу демократичної інтелігенції проти тих, хто гнобив народ»; 7) сатиричні твори; 8) «твори про соціальні ідеали Франка (“Захар Беркут”, “Рубач” та ін.)»¹⁹. І. Денисюк дещо конкретизував цю класифікацію і додав до неї історичний, любовний та гуцульський цикли²⁰.

Тематогенними субстратами для виформовування теми можуть бути образи з певного середовища (бориславського, селянського, тюремного, інтелігентського, шляхетського тощо), проблема (виховання і становлення особистості, тип стосунків з іншими персонажами, спрямованість на власний духовий світ і т. д.), пафос (іронічний, сатиричний і т. ін.) та інші чинники. «Тема, – читаємо в “Літературознавчому словнику-довіднику”, – коло подій, життєвих явищ, змальованих, представлених у творі в органічному зв'язку з проблемою, яка з них постає і потребує осмислення». Вона іманентно пов'язана з конкретно-чуттєвим, образним мисленням, тяжіє до сюжету як розвитку подій, в яких беруть участь персонажі. «Таким чином, тема, сюжет, персонаж, проблема є різними гранями цілісного бачення людиною дійсності, пошуку прихованої сутності, сенсу буття». Проблемно-тематична основа твору вимагає відповідної жанрової структури, конкретної композиції твору і, врешті, виступає одним зі стилетвірних чинників. «Тема – інспіратор ху-

¹⁸ Кримський А. Франко Иван Яковлевич // Кримський А. Твори: В 5 томах. К.: Наук. думка, 1972. Т. 2: Художня проза. Літературознавство і критика. С. 553–554.

¹⁹ Білецький О. Художня проза І. Франка // Білецький О. Зібрання праць: У 5 томах. К.: Наук. думка, 1965. Т. 2. С. 420–447.

²⁰ Денисюк І. Історична белетристика Івана Франка; його ж. Гуцульські оповідання Івана Франка; його ж. До проблеми новаторства новелістики І. Франка // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2. С. 21–47, 95–106, 133.

дожнього мислення»²¹. Способом розгортання теми є сюжет, сама ж тема впливає на формальні рівні твору – стиль, тип архітекτονіки та композиції, жанр²².

Тематика зумовлюється певним жанром, може сама впливати на жанр твору; вона пов'язана із завданням письменника, інтересами реципієнта, світоглядом відповідної доби. «У тематиці вбачають насамперед субстанційну основу безмежно широкого об'єкта художнього освоєння, тому в літературному творі зображено онтологічну цілісність і водночас розмаїті її аспекти. Тематика містить онтологічні та антропологічні універсалії, а також локальні культурно-історичні рівні, розкриває феномени самоцінного індивідуального існування»²³.

Крім того, сучасна дослідниця вбачає у темі «1) художню дійсність у її сутнісному аспекті, словесно зафіксований смисл наративу. В аспекті головної теми твору – смисл тексту як художньої єдності;

2) семантично наголошений елемент художньої структури, подія, ситуація, конфлікт, зображені, описані, оцінені відповідним наративом, ключові слова – те, що вони означають»²⁴. Тема ретроспективна й може бути сформульована як смисловий підсумок «певного фабульно вираженого етапу повісткування або руху повісткування цілого твору»²⁵, чи, по-іншому, вербально зафіксований сенс наративу²⁶. Нарешті, «тема – це певна установка, якій підпорядковані всі елементи твору, певна інтенція, що реалізується в тексті»²⁷. Іншими словами, тема як фундамент художнього твору – це все те, що стало предметом авторського інтересу, осмислення і оцінки²⁸. Загально беручи, тема об'єднує три первні, що їх може розкривати через моделювання світу художнього твору: онтологічні й антропологічні універсалії; локальні (часто дуже масштабні) культурно-історичні явища; феномени індивідуального життя в їхній самоцінності²⁹.

Звичайно, будь-яке групування не обходиться без певної схематизації, без деякого спрощення. Тим більше годі уникнути цього при проблемно-тематичній класифікації *усього* величезного масиву Франкової прози, яка містить чимало політематичних та багатопроблемних творів. До таких зараховуємо майже всі романи й повісті письменника та деякі його оповідання і повістки (наприклад, «Гриць і паннич»). До кількох циклів чи субциклів потрапляє повість «Великий шум», оскільки в ній розроблено відразу кілька мікротем (інтегральних тем) – домінантних, наскрізних, яким підпорядковано інші, дрібніші теми, або ж мікротемати. З огляду на це повість відносимо одночасно до селянського й шляхетського підциклів, а також до групи творів з інтегральною темою відношень «особистість – соціум». Макротемою оповідання «Панцизняний хліб» є селянська, якій підпорядковано кілька мікротем: панщини та необхідності її скасування, становища людини в панцизняному суспільстві, стосунків між представниками різних суспільних груп.

При класифікуванні прозових творів І. Франка слід також враховувати авторські принципи селекції й об'єднання творів у збірки. Так, твори збірок «Борислав. Картини з життя підгірського народу» (1877) та «“Полуйка” і інші бориславські

²¹ Літературознавчий словник-довідник. К.: ВЦ «Академія», 1997. С. 678.

²² Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 560.

²³ Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. / Автор-укладач Ю. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2: М–Я. С. 560.

²⁴ Чамата Н. Темі і мотиви поезії Шевченка [Вступні уваги] // Темі і мотиви поезії Тараса Шевченка. К.: Наук. думка, 2008. С. 7.

²⁵ Там само. С. 8.

²⁶ Силантьев И. Поэтика мотива. Москва: Языки славянской культуры, 2004. С. 85.

²⁷ Жолковский А., Щеглов Ю. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Учёные записки Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1975. Вып. 365. С. 150.

²⁸ Хализев В. Теория литературы. Москва: Высшая школа, 1999. С. 41.

²⁹ Там само. С. 41–42.

оповідання» (1899) об'єднує бориславська тема; «“Малий Мирон” і інші оповідання» (1903), до якої увійшли твори з життя дитини, одразу наштовкує на думку про виокремлення циклу з виховання і становлення особистості. Оповідання-притчі «Терен у нозі» та «Як Юра Шикманюк брів Черемош» Франко мав на гадці вмістити в збірку «Над Черемошем», що дає підстави шукати в них спільний знаменник.

Отож виокремлюємо низку прозових циклів³⁰ у творчості І. Франка³¹:

I. Історичний: «Як старого дуба не нагнеш, так старого чоловіка не навчиш» (напис. 1873), «Захар Беркут» (1883), «Герой поневоли» (польськ. 1889, укр. 1904), «Гриць і панич» (1898). Кожен із згаданих творів написано на історичну тематику.

II. Твори з життя і діяльності представників різних верств та станів суспільства. Концепт «збирати матеріали, ескізи та оповідання для змалювання нашої суспільності в різних її верствах, у різних змаганнях, працях, заробітках, стражданнях, поривах, ілюзіях та настроях» [т. 33, с. 400] Франко успішно втілює на практиці, вивівши широку панораму галицького суспільства на різних зрізах, що дає змогу об'єднати його твори в такі субцикли:

1. Бориславський, поєднаний топосом Борислава, семантика якого не обмежується місцем дії, а набуває символічного сенсу: цикл «Борислав» («Ріпник», «На роботі», «Навернений грішник», 1877), «Voа constrictor» (1878), «Борислав сміється» (1881–1882), «Яць Зелепуга» (1887), «Задля празника» (польськ. 1891, укр. 1911), цикл «“Полуйка” і інші бориславські оповідання» («Полуйка», «Ріпник» [2-га редакція], «Вівчар», 1899), «Voа constrictor» (2-га редакція, 1907).

2. «Професійний», злотований інтенцією Франка зобразити персонажів різних професій та занять із драматичними чи й трагічними перипетіями їхнього життя: «Вугляр» (напис. 1876), «Муляр» (польськ. 1880, укр. 1890), «Слимак» (1881), «Сам собі винен» (1883), «Хлопська комісія» (1884), «Домашній промисл» (польськ. 1887, укр. 1888), «Маніпулянтка» (польськ. 1888, укр. 1890), «Поки рушить поїзд» (1898). Дещо остронь – белетризований нарис «Щука» з циклу «В плен-ері. Вірші і проза Івана Франка» (1899), що його зараховуємо до цієї групи завдяки постаті рибалки Сарабрина.

3. Селянський. У творах «Іван Зубильник» (1873), «Лесишина челядь» (1876), «Два приятелі» (1876), «Гутак» (кін. 70-х рр.), «Злісний Сидір» (1878 або 1879), «Добрий заробок» (1881), «Історія моєї січкарні» (1883), «Ліси і пасовиська» (1883), «Рябина» (1886), «Історія кожуха» (1892), «Панщизняний хліб» (1896), «Великий шум» (1907) головними є персонажі з селянського середовища.

4. Тюремний: «Івась Новітний» (кін. 70 – поч. 80-х рр.), «На дні» (1880), «Із записок мученика» (1883), «Панталаха» (польськ. 1888, укр. 1902), «До світла!» (1890), «В тюремнім шпиталі» (1902). Місце дії – в'язниця, персонажі – ув'язнені. Тюремна тема присутня і в романі «Лель і Полель» (1888).

5. Інтелігентський утворюють оповідання «Місія» (1887), «Чума» (польськ. 1887, укр. 1889), «Тріумф» (незавершене, у 3-х редакціях, 1886, 1898, 1908), «Odi profanum vulgus» (1899), фейлетон «Наша публіка» (1888), романи «Лель і Полель» та «Перехресні стежки» (1900). У кожному з них головний персонаж – священник, письменник, журналіст, адвокат – «вийнятий» із середовища інтелігенції.

6. Шляхетський, у якому виведено представників шляхти, а саме: «На вершкуну» (напис. 1880), «Іригація» (кін. 1880-х рр.), «Довбанюк» (1886), «Не спитавши броду» (1886), «Геній» (1890), «Основи суспільности» (1894), «Великий шум».

³⁰ Маю на увазі читацький цикл, який об'єднує в художньо-естетичну цілість групу творів, близьких за тематично-проблемним змістом.

³¹ У дужках подаємо здебільшого роки першої публікації творів.

7. Група творів з інтегральною темою межисоціальних та міжнаціональних стосунків, а також відношень «особистість – соціум»: «Петрії і Добошуки» (1876), «*Voа constrictor*» (1878), «Цигани» (1882), «Борислав сміється», «Захар Беркут», «Не спитавши броду», «Для домашнього огнища» (з провідною темою дому), «Основи суспільности», «Лель і Полель», «Перехресні стежки», «Великий шум», «Гриць і панич», «Петрії й Довбушуки» (2-га редакція, 1913).

III. Виховання і становлення особистости: «Оловець» (1879), «Микитичів дуб» (1880), «Грицева шкільна наука» (1883), «*Schönschreiben*» (1884), «Пироги з черницями» (1884), «Малий Мирон» (1885), «Гава» (1888), «Яндруси» (польськ. 1889, укр. 1905), «На лоні природи» (1890), «Гава і Вовкун» (1890), «Борис Граб» (1890), «Гершко Гольдмахер» (1890), «Мій злочин» (1898), «У кузні» (1902), «У столярні» (1902), «Гірчичне зерно» (1903), «Отець-гуморист» (1903), «Будяки» (1905), «Під оборогом» (1905); дещо осторонь «Син Остапа» (1908), а також «Івась Новітний», «Лель і Полель», «Не спитавши броду». Чисельна група різножанрових творів подає більш чи менш тривалий процес домашнього та шкільного виховання дитини, підлітка, юнака здебільшого з українського, рідше – з єврейського та польського середовищ.

IV. Любовний цикл, пройнятий наскрізною темою кохання, яка нерідко поєднується з іншими: «Із записок недужого» (поч. 1880-х рр.), «Вільгельм Телль» (1884), «Між добрими людьми» (1890), «Різуни» (1903), «Батьківщина» (1904), «Сойчине крило» (1905), «Дріада» (1905), «Неначе сон» (1908); «Лель і Полель», «Не спитавши броду», «Перехресні стежки».

V. Авторефлексійний, у який об'єднано твори з складними й драматичними дилемами внутрішнього світу автора: «Моя стріча з Олексою» (1878), «Поединок» (1883), «Рубач» (польськ. 1886, укр. 1900), «Хома з серцем і Хома без серця» (1904).

VI. «Казковий» цикл творів так чи інакше співвідноситься з жанром казки з її химерним художнім світом, персонажами, наративом, авторською інтенцією. До нього зараховуємо: «Мавка» (1883), «Як Пан собі біди шукав» (польськ. 1887, укр. 1896), «Як Русин товкся по тім світі» (польськ. 1887, укр. 1891), «Казка про Добробит» (1890), «Свиня» (1890), «Як то Згода дім будувала» (1890), «Без праці» (1891), «Ріпка» (1891), збірка «Коли ще звірі говорили» (1896–1899, 1900).

VII. Філософсько-притчевий цикл, якому притаманні звернення до глобальних філософських, історіософських, теософських проблем, параболізація художнього світу, пошук особистістю глибинного сенсу буття. До нього увійшли «Гуцульський король» (1898?)³², «Староруські оповідання» (1900), «Хмельницький і ворожбит» (1901), «Терен у нозі» (нім. 1904, укр. 1906), «Будяки», «Як Юра Шикманюк брів Черемош» (1906).

VIII. Сатиричний: цикл «Рутенці» (польськ. 1878, укр. 1913), «Сморгонська академія» (напис. 1878), «Свинська конституція» (1896), «Чиста раса» (1896), «Звірячий бюджет» (1897), «Опозиція» (1897), «Острий-преострий староста» (нім. 1897, укр. 1900), «Доктор Бессервіссер» (1898), «Історія одної конфіскати» (нім. 1899, укр. 1900), «Із галицької “Книги битія”» (1901). Твори об'єднані сатирично-викривальним пафосом, спрямованим на певний типаж або на вади суспільного устрою.

Очевидно, що запропонована класифікація не є остаточно вивершеною й досконалою, потребуватиме певних уточнень і поправок. Однак вона в загальних рисах відбиває, як нам здається, тематико-проблемне багатство Франкової прозової спадщини.

³² Дату написання цього твору остаточно не з'ясовано.

Хай там як, а художньо розробляючи ту чи ту тему, Франко часто тримав руку на пульсі подій, відгукувався на найбільш резонансні. Так, поштовхом до написання повісти «Для домашнього огнища» стала голосна судова справа про торгівлю «живим товаром», а виникнення роману «Основи суспільности» спровокував не менш резонансний кукізівський процес тощо.

1.3. До генези феномена

Генезу багатьох образів та форм Франкової прози слід шукати ще в ранньому дитинстві письменника – сина сільського коваля. «На виображення психіки Івана Франка мусив складатися елемент родовий», – вважав Іван Негребецький, котрий був парохом Ясениці-Сільної і досліджував родовід Франка³³. На його переконання, сильний вплив у ранньому дитинстві мала на майбутнього письменника бабуся по матері, Людвіка Кульчицька, в котрої Франко мешкав під час навчання в початковій школі і бував тут часто й пізніше, доки та не померла 1871 року. «Людвіку характеризують як дуже учинну, помічну людям, строгу на всяке зло – під її впливом виховалася мати Франка і сам Франко»³⁴. Людвіка була письменною людиною, «мала міц [багато. – М. Л.] книжок і писань», які спалено під час Франкового арешту і пов'язаними з ним обшуків. «Дідицтвом родинним», тобто родинним спадком Івана Франка став її духовий аристократизм, оточення, шляхетське виховання, певна причетність до світу культури, її піклування про дітей, прагнення дати їм освіту. «Якби Іван Франко не мав бабки Людвіки і її доньки Марії яко матері, – вів далі Негребецький, – ледве чи розвила б ся у нього в селі Нагуєвичах жажда знання, ніжне відчуття правди, добра, краси; ледве чи маєтний, як кажуть, Яць Франко післав би його до вищих шкіл, чи став би він ідеалістом аж до самопожертви»³⁵. Родинна любов пробудила в майбутньому письменникові альтруїзм, відчуття «собачого обов'язку» служити людям; «ся культура, до якої і він належить по роді, якої, може, несвідомо зазнав від дитинства, <...> стає для нього в молодечім віку утраченим раєм: зв'язь з Ясеницею зривається, коли бабки, репрезентантки сеї культури, не стало, а Нагуєвичі дають йому в світ печатку сина коваля-хлопа, з розпитого села, що ні про що не хотіло думати. Загордий і запоштоповий він, щоб про те сказати»³⁶.

Власне, на роль батька у становленні творчої особистості Франка вказав ще Микола Зеров: «Людина письменна, бувала, з даром слова, він відіграв для майбутнього поета ту саму роль, що для Шевченка його дід-гайдамака. Батькова кузня, батькові оповідання були першим його “університетом”»³⁷. Яків Франко, «пильний і тямучий робітник», мав великий авторитет у мешканців довколишніх сіл, до нього «йшлося як у гості, як до сусіди, а не як до ремісника <...>. При більшій компанії, при веселих розмовах та чарці горілки йому робилося найліпше», – згадував І. Франко [т. 21, с. 161]. Наскрізною темою розповідей відвідувачів кузні був поблиський Борислав, власне «каламутні бульки того нового явища» [т. 21, с. 164]: значна кількість нещасних випадків, навмисних убивств, розорення селян, шахрайства власників копалень тощо. «Я слухав тих оповідань, як фантастичних казок про далекі, зачаровані краї. Борислав з його страховищами, дикими жартами та

³³ Негребецький І. До родоводу Івана Франка // Спогади про Івана Франка. С. 795–797.

³⁴ Там само. С. 796.

³⁵ Там само.

³⁶ Там само. С. 797. Наприкінці допису І. Негребецький зазначив: «Се мої погляди. Може, вони лише фантазія».

³⁷ Зеров М. Франко-поет. С. 465.

дикими скоками фортуни, з його дивним промислом, дивним способом праці та дивним народом заповнював мою фантазію» [т. 21, с. 164].

У батьковій кузні відвідувачі розповідали анекдоти, смішні й дотепні історії з короткими та влучними характеристиками типів людей, снували спогади, коментували новини. Батько ж найбільше любив короткі оповідання й притчі на морально-етичні теми, особливо про любов до людей, яку вважав найбільшим даром [див.: т. 21, с. 165, 166–167]. Усе це «втягала, мов губка, жадна душа цікавого хлопчика»³⁸. Враження, що їх набрався в кузні, залишилися в письменника «живими й незатертими» до кінця життя. Лука Луців зазначав свого часу: «Батькова кузня була для “малого Мирона” першою життєвою школою, яка розвивала його почуття і розворушувала дитячу фантазію»³⁹.

Володимир Микитюк догледів у поведінці малого Франка початки формування пасіонарної особистості: «Уже дитиною Іван став “білою вороною” серед однолітків і в сім’ї. Так, він був зовсім не безневинним дитятком, його пристрасті та забави були типовими для обдарованих дітей різних поколінь, і можна провести чимало паралелей із життєвими чи літературними перипетіями споріднених психологічно та інтелектуально осіб і типів». До прикладу дослідник навіть факти, почерпнуті з більшою чи меншою мірою автотематичних текстів Франка та спогадів про нього: скручування голів пташенят, на перший погляд богохульні репліки про Матір Божу, присвоєння чужого олівця, бігання по гребені свіжозораної землі, випробовування себе та однолітків стрибанням на тік тощо. У поведінці Франка спостерігалося «яскраво виражене прагнення до екстриму», що стало наслідком реакції на «нелегке і жорстке, а інколи і жорстоке життя у дитячому та підлітковому колективах». Крім того, «його “інакшість”, а для більшості людей – “ненормальність”, виявлялась також типово для багатьох обдарованих особистостей: час до часу – прагнення усамітнитись, меланхолія і зовсім не дитяче “філософування”, дивні для дорослих, які у “поті чола” заробляють хліб насущний, запитання, паранормальні спроби відвернути бурю від Нагуевич» та ін.⁴⁰ Ясна річ, що цілковито ототожнювати літературного героя та автора не варто, однак у таких творах, як «Малий Мирон», «Оловець», «Schönschreiben», «Під оборогом», «Микитичів дуб», «Мій злочин», «У кузні», «У столярні», «Гірчичне зерно», «Отець-гуморист» та ін. дитяча й підліткова ментальність Франка, явлена в його біхевіористиці, прочитується більш чи менш виразно.

Дослідники звернули увагу на ще один чинник, котрий формував характер та світогляд малого Франка – любов до природи і пієтет перед нею. Іван Юцишин зазначав: «Сільські обставини на світанку життя вщепили Франкові якусь особливу, мало не побожну любов до природи разом з переконаннями, що “мати-природа” на добре наводить людські, а надто дитячі серця, навіть у тих, хто живе звичайно серед ненормальних, від природи далеких обставин. Вражіння дитячого віку на лоні природи безперечно посіяли в душу у хлопця насіння майбутньої людини і дали початкову формацію тому Франкові, якого знаємо опісля з його літературної й громадської діяльності»⁴¹. «Та сам процес формування духовних “аристократів”, універсального розуму, здатного охопити колосальний за змістом і обсягом світ людського життя, надзвичайно складний, – узагальнював Микола Жулинський, – бо вимагає не лише великої праці на ниві освіти, науки, культури, історії – усього комплексу знань про людину і світ, а й удосконалення душі. І тут на передній

³⁸ Юцишин І. Іван Франко як педагог // Учитель. 1913. № 1. 20. IX. С. 9.

³⁹ Луців Л. Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. С. 10.

⁴⁰ Микитюк В. Педагогічні концепції Івана Франка. С. 59.

⁴¹ Юцишин І. Іван Франко як педагог // Учитель. 1913. № 1. 20. IX. С. 9.

план виступає проблема добра і зла, любові і ненависті, світла і тіні, “чоловіцтва” і “звірства” (за І. Франком), Білого демона і Чорного демона, врешті-решт, Життя і Смерті»⁴².

Невгамовний потяг до знань, до пізнання таємниць особистості, соціуму й світобудови, помножені на амбіції «пізнати найширше коло людських інтересів», постійне плекання таланту, прагнення бути першим і найкращим, котре засіялося в душу ще з тих пір, коли сидів у шкільній ослячій лавці і раптом несподівано для себе самого дістав першу локацію, – дія всіх оцих внутрішньопсихологічних чинників витворила неповторний феномен Франка-митця, мислителя, діяча. Леонід Білецький, ведучи мову про геніальність Франка («геніальність його для мене очевидна»), точно підмітив, що «вже на гімназійній лавці Франко визначався незвичайними творчими здібностями; ні “осляча лавка”, ні такі педагоги, як “отець-гуморист” не зломали його творчого духа; навпаки, лише уделікатнили його духову організацію, поглибили його духові переживання»⁴³.

Жадоба знань виявлялася, зокрема, й у постійному духовому та інтелектуальному розвитку через перманентний процес читання, навіть у суперечливим умовам, аналіз прочитаного, в інтересі до книжки назагал. У мемуарному творі «Гірчичне зерно» Франко писав: «Товариського, духового життя, якихось спільних духових інтересів [у Дрогобицькій гімназії. – М. Л.] майже не було. Читали ученики дуже мало. Гімназійна бібліотека була дуже вбога <...>. Читання газет було, здається, навіть заборонене шкільними правилами. <...> Але від п'ятого гімназійного, прочитавши припадком Шекспіра та Шиллера, я набрав замилювання до книжок і почав збирати свою власну бібліотеку, яка до кінця моїх гімназійних часів виросла до числа 500 томів. Ся бібліотека, в якій, крім різних класичних авторів, було зібрано немало й таких книжок, яких не було в гімназійній бібліотеці або яких годі було дістати з неї, зробилась центром невеличкої громадки учеників, яка, не маючи ані характеру, ані форми ніякого товариства й ніякої організації, час від часу сходилася на читання та на розмову. Ми читали наголос поезії та драми, дебатували про порушені там думки – звичайно десь на вільнім місці за містом – і кінчили вечір співом, що лунав широко над сонним Дрогобичем» [т. 21, с. 318–319].

Від раннього дитинства Франка оточувала усна народна творчість – пісні, легенди, перекази, притчі, казки тощо. В автобіографічному нарисі «У кузні» він писав: «Моя уява залюднена марами, упирями, страчуками, про які я щовечора слухаю оповідання наших двох служниць, великої Остини й малої Остини, при куделі» [т. 21, с. 160]. Попри вироблений змолоду доволі чіткий позитивістський світогляд, письменник ніколи не був байдужим до явищ зі сфер надприродного, ірреального, містичного, «недовідомого», міфологічного. Інтерес до «іншого світу» ферментувався фольклористичною діяльністю, котру розпочав за гімназійних часів. «Ще в гімназії записав з уст різних людей сотні народних пісень, казок, прислів'їв та інших творів» [т. 29, с. 81]. «Сожжение упырей в с. Нагуевичах в 1831 г.», «Людові вірування на Підгір'ю», «Жидівська війна», «Галицько-руські народні приповідки», «Студії над українськими народними піснями» та інші праці поставили Франка у ряд чільних українських фольклористів та етнологів. У романах «Петрії і Добошуки», «Перехресні стежки», «Великий шум», повісті «Захар Беркут», оповіданнях і новелах «Мавка», «Микитичів дуб», «Без праці», «У кузні»,

⁴² Жулинський М. Іван Франко: душа, дух, духовність, або Що визначає суспільний поступ // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 1. С. 24.

⁴³ Білецький Л. Хто такий Іван Франко для українського народу? // ЛНВ. 1926. Т. 90. Кн. 7/8. С. 227, 228.

«У столярні», «Як Юра Шикманюк брів Черемош» та багатьох інших використано міфологічні та фольклорні сюжети й мотиви, які виконують тут вагомі структурні, характеротворчі, психологічні функції. Імагографія Франкової прози містить мешканців не лише реального, дійсного, а й паралельного світу, що «закріплені» у фольклорі й міфології (демони, мавки, Задуха), а також так званих «непростих» – посередників між цими двома світами, особистостей із надприродними можливостями (ворожит, «баба», Бескидський дід та ін.).

«Школу Франко перейшов довгу і хорошу», – вважав М. Зеров⁴⁴. Якраз під час навчання у Дрогобицькій гімназії розпочався його творчий шлях. Осип Маковей у «Дневнику» занотував, що Франко почав писати у третьому класі, а в вищій гімназії писав, «як каже, цілі томи: драми, поезії, повісті»⁴⁵. Збереглося кілька прозових творів Франка з тих часів: домашні завдання «Опись літа», «Хосен води», «Опись пожару», виконані в 4 класі гімназії (1871), та «[Іван Зубильник]» і «Як старого дуба не нагнеш, так старого чоловіка не навчиш» – «задачі домові» учня 7 гімназійного класу (1873–1874)⁴⁶.

На вироблення його літературного смаку мали найбільший вплив, як сам зізнавався, гімназійні учителі Іван Верхратський (біолог і літератор), який поставав молодого гімназиста книжками із власної бібліотеки, та Юліан Турчинський (письменник і літературний критик), а безпосереднім поштовхом до писання став приклад гімназійних товаришів Ізидора Пасічинського й Дмитра Вінцовського [т. 49, с. 242].

Художній смак формувала й гімназійна лектура. Шекспір, Гете, Гайне і Шиллер, Міцкевич, Словацький і Красінський, Ежен Сю та Гофман, Дікенс, Гюго, Гомер, Софокл, Шевченко, Марко Вовчок, Куліш, Руданський, Мирний, а згодом Золя, Г. Успенський, Тургенєв, Толстой і Достоевський – про твори цих та інших письменників Франко неодноразово згадував як про такі, що вигострювали його художню думку, а часто були зразками для власних текстів. Так, у листі до Агатангела Кримського від 26 серпня 1898 р. він зізнавався: «Щодо літературної кар'єри, то головним моїм взірцем був Золя, потрохи Дікенс, Брет-Гарт, Марк Твен і Щедрін. Зрештою, я шукав собі сам дороги, пробував різних тонів і різних манер, дивлячись на одно, щоб зміст був свій, щоб душа твору була частиною моєї душі» [т. 50, с. 115]. Уже перші Франкові критики (зокрема, В. Щурат) визнавали книжну природу його таланту, який сформувався завдяки широчезній ерудиції та «очитаності» в чужих літературах. Іноді походження тем, сюжетів та мотивів письменник випрозорював сам («Петрії і Добошуки»). Частіше ж залишав її на увагу дослідників, нераз свідомо затемнюючи шляхи запозичень.

Перекладацька діяльність Франка теж мала неабиякий вплив на формування оригінального художнього світу. Прагнучи познайомити українсько-руського читача зі здобутками інших літератур, він перекладацьким оком зумів охопити найширші художні простори – літературу й фольклор не лише багатьох народів Європи, а й Азії, Африки, Америки, Австралії. Звичайно, не менш вагомим при цьому був процес творчого переосмислення «запозичених» тем і мотивів, надання їм відповідного колориту, власне франківського «клімату», підпорядкування структурним та стильовим вимогам конкретного твору.

Євген Маланюк лаконічно й дещо схематично окреслював ту добу, «в якій народився і мусив формувати себе Франко»: «всевладне, майже релігійне пануван-

⁴⁴ Зеров М. Франко-поет. С. 465.

⁴⁵ Маковей О. Дневник [Записи про Івана Франка] // Semper magister et semper tiro: Іван Франко та Осип Маковей / Упоряд. Н. Тихолоз. Львів, 2007. С. 38.

⁴⁶ Див.: Літературна спадщина. Іван Франко. К.: Вид-во АН УРСР, 1956. Вип. 1. С. 33–48.

ня доктрини позитивізму, раціоналізму, соціалізму ба й анархізму»; «віра в якийсь соціологічний дарвінізм з, мовляв, мирною еволюцією до земного раю»; це «фанатичне обожнення т. зв. поступу і спроведження правдивого природного патріотизму до неприродної “класової свідомості”»⁴⁷. Оригінальною творчістю Франко ввійшов у літературу в той час, коли сам стан тогочасного суспільного життя й розвитку літератури зобов'язував його вирішувати нові завдання, порушувати нові проблеми, виховувати нового читача: «70-і роки в Галичині, – згадував, – були в значній мірі часом затиші, перехідною добою між оживленими сварами за елементарні речі духового життя, такі, як язик, обряд, правопис і букви, до доби ширшого і глибшого розвою національного життя» [т. 41, с. 347]; час «байдужний, а навіть ворожий для розвою української національності» [т. 41, с. 472]; «коли бачилось, що запанує тип “рутенця”, себто русина, що, знеохочений сварами про народність, про Шевченка, про язик і про драгомановські ідеї, вмиває руки від усього, не хоче знати нічого поза чорно-жовтими стовпами, що відмежують Галичину від Росії» [т. 41, с. 475]. Виправити ситуацію покликана була сама література. Не випадково ХІХ століття Франко назвав епохою «національного возродження южнорусского племени преимущественно путем литературы» [т. 41, с. 102]. У праці «З остатніх десятиліть ХІХ віку» він писав: «Перед двадцятьма роками в кружках тодішньої молодіжі часто і з запалом дискутувалося питання: що нам робити в нашій національній лихолітті і від чого починати? Одні говорили: “Просвіта, книжка!” Але другі відповідали: “Та-бо наш народ бідний, голодний! Йому не до книжки, коли хочеться їсти, а й мудра голова шаліє, коли тіло мліє”. Перші відповідали: “Голодний і бідний, бо темний, бо не вміє постояти за собою ані добитися свого, бо кождий, хто хоче, може кривдити і гнути його”. Інші обертали сю відповідь навпаки: “Темний, бо не має за що просвітитися; кривдять його, бо він безсильний, а безсильний власне своєю бідністю”. Се був зачарований круг, логічний безконечник, із якого, бачилось, не було виходу. Пригадаю, скільки-то безсонних ночей, скільки важких дум коштував мене і не одного з моїх ровесників сей проклятий безконечник. Розв'язати його було годі, приходилося лишити його нерішеним і робити кождому, що хто міг – і се був, як тепер бачимо, найліпший, одинокий вихід із того колеса» [т. 41, с. 527]. І далі: «У нас був тільки один знаряд – живе рідне слово. І можемо сказати собі, що ми не змарнували його, не закопали в землю, але совісно і чесно вжили на велике діло» [т. 41, с. 527].

На час навчання в гімназії припадає й самоусвідомлення Франка як майбутньої діяльної людини: письменника, громадського діяча. Настав той момент, «коли починає грати молода сила, коли вроджена вдача та хист починають формуватися, складаючись у свідому себе силу, яка вже доцільно прямуватиме до певної мети, що ясніє напереді, на світанку свідомого життя»⁴⁸.

Досліджуючи світоглядну еволюцію І. Франка, Євген Нахлік виокремив такі її чинники, як: «1) постійна допитливість, неустанне освоєння нових здобутків людської думки (значно меншою мірою в останніх восьми роках життя, позначених недугою); 2) верифікація своїх поглядів історією цивілізації та сучасним розвитком суспільства, а також власним досвідом; 3) сумніви в істинності обстоюваної ним тої чи тої ідеології та суспільної мети»⁴⁹.

⁴⁷ Маланюк Е. Франко як явище інтелекту // Маланюк Е. Книга спостережень. Проза. Торонто: Гомін України, 1962. С. 120.

⁴⁸ Юцишин І. Іван Франко як педагог // Учитель. 1913. № 1. 20. IX. С. 13.

⁴⁹ Нахлік С. Віражі Франкового духу: Світогляд. Ідеологія. Література. С. 8.

1.4. Періодизації прозової творчости

В українському літературознавстві досі не з'ясовано проблеми періодизації прозової творчости. Перший, хто зробив крок у цьому напрямі, – А. Кримський, котрий визначив п'ять етапів Франкової творчости: «1) писання молоді, або парубочі (1873–1880); 2) писання вісімдесятих років – періоду дуже плодотворної повістарської і віршописаної діяльності Франкової; 3) писання періоду самостійної політики (з кінця 80-х років); 4) учені праці (переважно з 1892 року); 5) найновіші писання»⁵⁰. Ростислав Заклинський у праці «Перша повість І. Франка» писав, що «перший період творчости Франка тривав від 1870–1871 до 1876 року»⁵¹. У ній дослідник зосередив увагу лишень на ранньому етапі розвитку прози письменника, тим-то те, як він уявляв собі подальший її розвиток, невідомо. Свій варіант періодизації запропонував А. Крушельницький. Життєтворчість письменника він поділив на три періоди: молодий, від початків до 1890 р.; середній, від 1890 р., тобто від створення радикальної партії і початку співпраці Франка з журналом «Народ» до 1898 р. – старту «Літературно-наукового вісника»; зрілий, «найбільш значний для української літератури період творчости Франка», – від 1898 року⁵².

Іван Денисюк «досить умовно» виокремив у розвитку Франкової прози три етапи: «1. Доба молодечого романтизму. 2. Період позитивізму. 3. Етап прямування назустріч модернізму»⁵³, однак хронологічних меж кожного з них не конкретизував. У монографії Романа Голода «Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX ст.» йдеться про романтичні, реалістичні та модерні засади естетичної свідомости й методи творчої практики письменника. «Ми не можемо, – писав дослідник, – назвати творчий метод Франка ні суто реалістичним, ні романтичним, ні натуралістичним, ні модерністським, оскільки головною його рисою, на нашу думку, є синтезуюча здатність, завдяки якій Франко міг збагачувати власний арсенал засобів художнього зображення елементами кожного із зазначених літературних напрямів, *поєднуючи часом непоєднувані*, на перший погляд, начала: аполлонівське і діонісійське, рацію та емоцію, матеріалізм й ідеалізм, соціальну заангажованість і поглиблений індивідуалізм, “фактографізм” і фантазування»⁵⁴ [курсив автора. – М. Л.]. Річ ясна, що творчі пошуки письменника глибоко закорінені у його світоглядних засадах, адже він «підходив до оцінки життєвих явищ зрізнобіч, деколи ситуативно, перебував у ненастанних світоглядних пошуках, був нестримний у невпинному пізнанні світу, з часом критично переглядав свої погляди, стежив за розвитком людських знань, освоював нові філософські та естетичні віяння». Тим-то «творча, публіцистична й наукова спадщина Франка, за всієї її суцільності, містить автополемічні, авторевізіоністські та суперечливі думки, висловлені при тому не лише в різночасі, а й інколи в одночасі»⁵⁵.

Отож, за домінантними стильовими ознаками, яскраво виявними у певних часових межах, у розвитку прози Франка можна, на нашу думку, визначити кілька етапів. Але насамперед варто відзначити, що має слушність Є. Нахлік, коли пише, що «літературний розвиток Франка залежав од його світоглядної еволюції, хоча

⁵⁰ Кримський А. Д[окто]р Іван Франко. Огляд його двадцятип'ятилітньої письменницької діяльності // Кримський А. Твори: В 5 томах. Т. 2. С. 502.

⁵¹ Заклинський Р. Перша повість І. Франка. С. 6.

⁵² Kruszelnycky A. Szkice z ukraińskiej literatury współczesnej: Iwan Franko. Wasyl Stefanyk. Iwan Semaniuk. Łeś Martowycz. Mychajlo Kociubyńskij. Kołomyja, 1910. S. 9, 17, 24.

⁵³ Денисюк І. Новаторство Франка-прозаїка. С. 58.

⁵⁴ Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. С. 4.

⁵⁵ Нахлік Є. Віражі Франкового духу: Світогляд. Ідеологія. Література. С. 9.

й не цілковито, бо мав свою динаміку, зумовлену психологічним розвитком, і зберігав певну автономність, що варто враховувати під час періодизації Франкової поезії, прози та драматургії. Мистецький розвиток Франка не завжди і не в усьому збігається з політично-філософським, тому поділ на періоди може бути різним залежно від обраних критеріїв»⁵⁶. Мистецько-естетична еволюція письменника, і Франко тут не виняток, справді не завжди збігається зі світоглядною, адже мистецтво, закорінене не лише в свідомо-раціональні, а й глибоко інтимні, позасвідомі, ірреальні та ірраціональні чинники творчості, незрідка живе за своїми іманентними законами й правилами, у творчості одного письменника має часто складнішу еволюцію, аніж його світогляд.

Є. Нахлік виокремив чотири етапи світоглядної еволюції Франка: перший (1871 – середина 1876); другий (осінь 1876 – 1895); третій (1896–1907) і четвертий (1908 – 28 травня 1916). «Найраніший Франко (першого й початку другого етапу) переважно наслідувальний, освоювальний і ретрансляторний. Його мислительні й творчі зусилля спрямовані на освоєння, адаптацію, обробку й переробку джерел і взірців. Він іще не мав життєвого досвіду й не міг робити власних ґрунтовних висновків. Йому бракувало життєвих спостережень і знання реальності»⁵⁷. Франко другого періоду, за Є. Нахліком, «багато начитувався і на книжних знаннях розбудовував свої теоретичні погляди, своє (а насправді чуже) бачення світу й силкувався нав'язати його народові. Тодішні світоглядні уявлення Франка мали більш абстрактний, книжний характер, аніж містили оригінальні думки. Своє було хіба в тому, що він домислював судження інших, доповнював і модифікував прочитане»⁵⁸. Дослідник веде мову світоглядні засади Франка. Та в художніх пошуках, відштовхуючись від чужих концептів (Бальзака, Золя, Салтикова-Щедріна, Толстого та ін.), письменник витворив оригінальні концепції «наукового реалізму», співвіднесених до натуралістичним способом моделювання світу, та «ідеального реалізму», котра давала йому можливість подавати ірреальне, фантастичне в цілком реальному забарвленні.

«Ключовою на третьому етапі Франкової діяльності, – веде далі Є. Нахлік, – стає проблема верифікації власних ідеологічних політико-філософських та естетичних уявлень»⁵⁹. У випадку з розвитком його прози (як, зрештою, й поезії) простежується увага до власних ранніх творів, переписування їх, видозміни у сферах сюжету й композиції, образного світу, переакцентування в ідейному та ідеологічному сенсах («Воа constrictor», «Ріпник», «Петрії й Довбушуки»), як і взагалі занурення у спогади, у світ дитинства та юнацтва, осмислення й переосмислення себе самого від найраніших виявів власної свідомості...

У сучасному франкознавстві запропоновано періодизацію поетичної творчості Франка. Так, Валерій Корнійчук виокремив у ній п'ять часових відтинків: «1) 1873–1876 рр. (лірика “молодечого романтизму”); 2) 1876–1889 рр. (поезія пророцтва і бунту); 3) 1890–1900 рр. (поезія “болю існування”); 4) 1901–1906 рр. (трансцендентність художнього слова) і 5) 1907–1916 рр. (поезія років недуги). У кожному з цих періодів домінують не тільки характерні мотиви, почуття, настрої, а й незвичайна інтерпретація світу, особливе вираження естетичного ідеалу»⁶⁰.

Дещо модифікував цю періодизацію Богдан Тихолоз з огляду на розвиток філософської лірики поета, також визначивши п'ять етапів: I. Філософська лірика

⁵⁶ Там само. С. 11.

⁵⁷ Там само. С. 32.

⁵⁸ Там само.

⁵⁹ Там само. С. 50.

⁶⁰ Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. С. 18–19.

«романтичного іdealізму» (1873–1876). II. Філософська лірика «пророцтва і бунту» (1876–1889). III. Філософська лірика «болю існування» та «широколюдської моральності» (1890–1901). IV. Філософська лірика «влади творчого духа» (1901–1906). V. Філософська лірика «катастрофи й катарсису» (1907–1916). «Слід сказати, – зазначив дослідник, – що для кожного з виокремлених періодів характерні не тільки певні особливості проблематики й поетики, а й загальні світоглядні принципи та орієнтації, своєрідні формулювання “філософської віри” (за точною формулою К. Ясперса) – системи засадничих переконань, випалених у горнилі сумніву й освячених емоційно-інтуїтивною стихією»⁶¹.

Проза Франка, як уже йшлося, також відзначається тривалістю існування (понад 40 років). Значна сукупність текстів (більш ніж 100) містить цілу низку тенденцій, які випливають із їхньої взаємодії, співвіднесеності, кореспондування, що вивільнює потужну енергетику текстового руху, розвитку, зіткнень, конфліктів, видозмін тощо. Цей рух (розвиток) продиктований: а) з одного боку, іманентними законами літературного процесу, причому і національного, і загальноєвропейського, з іншого – логікою розвитку творчості конкретного письменника (Франка);

б) протистоянням традиційного й новаторського (старого й нового) в літературному процесі назагал і в прозі Франка зокрема;

в) оригінальними творчими задумами та їхньою реалізацією, з одного боку, та впливами, ремінісценціями й алюзіями з чужих літератур, з іншого;

г) лінійністю розвитку, коли «наступний етап безпосередньо слідує за попереднім, маючи такі конкретно-історичні характеристики, що не повторюються в іншу добу»⁶², та нелінійністю, коли одночасно з’являються явища з різностадіальних площин.

Іншими словами, траєкторія розвитку Франкової прози окреслюється за допомогою опозицій «загальне / конкретне», «традиційне / новаторське» («старе / нове»), «оригінальність / вплив» («своє / чуже»), «лінійність – нелінійність». Ці опозиції дають змогу виокремити в прозі письменника декілька періодів, кожний із яких визначається критичною масою естетичних рис (ознак), що домінують у той чи той час його творчості й суттєво відрізняються від інших періодів. Періодизація прози Франка визначається її іманентними законами, ідейно-стильовими та жанровими пошуками, які можуть бути задекларованими чи реалізованими в конкретних творах.

Перехід від одного періоду до іншого у Франка не різкий, а поступовий. У межах одного періоду вже визрівають ознаки, характерні для наступного; буває, щоправда, й так, що певні риси, котрі могли б сформулювати якісно нове явище, занепадають. Очевидно, вступає тут у дію логіка загальнолітературних законів.

Логіку розвитку прози письменника визначало, по-перше, Франкове розуміння літератури як творчого феномену, її завдань і функцій у той чи той конкретний культурно-історичний момент і таке ж розуміння власної творчості. Бачення потреб і завдань літератури Франко часто оприявнював у маніфестах, програмних естетичних працях, рецензіях, передмовах до власних збірок, історико-літературних оглядах, приватному листуванні тощо: «Поезія і її становисько в наших временах (Студіум естетичне)» (1876), «Літературні письма» (1876), «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878), листи до М. Павлика від 30 липня 1879 р., від 12 листопада 1882 р., рецензія на працю «Отзвѣ о сочинении г. Петрова “Очер-

⁶¹ Тихолоз Б. Філософська лірика Івана Франка: діалектика поетичної рефлексії. Львів, 2009. С. 94–95.

⁶² Літературознавча енциклопедія. Т. 2. С. 204.

ки истории украинской литературы XIX столетия”, составленный профессором Н. Дашкевичем» (1888, 1889), «Метод і задача історії літератури» (написано орієнтовно 1890–1891), «Задачі і метод історії літератури» (1891), «Характеристика української літератури XVI–XVIII століть» (1892), «Взаємини польської та української літератури» (1894), «[План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви]» (написано приблизно 1894–1895), «Українсько-руська (малоруська) література» (1898–1899), «З остатніх десятиліть XIX віку» (1901), «Принципи і безпринципність» (1903), «Старе й нове в сучасній українській літературі» (1904), «Южнорусская литература» (1904), «Огляд української літератури від найдавніших часів до кінця XIX віку» (1904), «Українська література 1904–1906 [рр.]» (1907), «Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського» (написана 1907), «Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.» (1910) та інші.

По-друге, логіка індивідуальної Франкової творчості суголосна логіці національного літературного процесу з його іманентними ознаками, тенденціями, внутрішніми закономірностями. Франко увійшов у літературу в конкретно-історичний момент, а саме 1875–1876 рр. романом «Петрії і Добощуки», й упродовж усього творчого життя так чи інакше кореспондував із розвитком загальнонаціональної літератури. Загально беручи, творчість Франка, зокрема прозова, – один із індивідуальних варіантів історії української літератури 1875–1913 рр. Наталія Кобринська не випадково стверджувала, що «Іван Франко – се талант, що становить епоху у нашому літературному розвитку»⁶³. Можна вести мову про такі ж індивідуальні варіанти П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, О. Кониського, М. Старицького, тобто тих письменників, які тривалий час (кілька десятиліть) перебували на літературній арені. Проза Франка, по суті, сконденсувала в собі найголовніші тенденції розвитку української літератури середини XIX – початку XX ст.: від романтизму й готики до модернізму в найяскравіших його течіях. З іншого боку, проза Франка – той феномен, котрий сам визначав обличчя українського літературного процесу, надавав йому специфічних рис, накреслював проєкції й перспективи. Можна стверджувати, що Франкова творчість у таких її виявах, як «потік свідомості», односторонній діалог, онейрологія, пейзажистика, імагологія та ейдологія, значною мірою формувала траєкторію розвитку українського національного письменства.

По-третє, при визначенні стильової траєкторії розвитку Франкової прози не можна не враховувати чужих маніфестів, програмних статей, виступів, приватних листів тощо, засади яких письменник приймав або ж полемізував із ними. Так, важливе значення для формування естетичної позиції та літературного смаку молодого Франка мали листи Драгоманова до редакції журналу «Друг». Драгоманов, за спостереженням Михайла Гнатюка, «робив усе, щоб українська національна культура, у тому числі і література, позбулися провінціалізму й обмеженості, характерних для більшості наддніпрянських та галицьких діячів» 1870–1880-х років⁶⁴. У листі до того ж таки Драгоманова від 26 квітня 1890 р. Франко згадував: «Я не буду тут розказувати історію тої переміни, яка сталася з редакцією “Друга” під впливом головно Ваших листів: і історія, й психологія тої переміни для Вас ясніша, мабуть, ніж для мене. <...> Ви були перший і майже одинокий чоловік, що додав мені духу і охоти. З Ваших листів до ред[акції] “Друга” я вчитав лиш тіль-

⁶³ Кобринська Н. [Промова на Ювілеї 25-літньої літературної діяльності Івана Франка] // ЛНВ. 1898. Т. 4. Кн. 11. С. 122.

⁶⁴ Гнатюк М. Іван Франко і проблеми теорії літератури. С. 7.

ки, що треба знайомитись з сучасними писателями, і кинувсь читати Золя, Флобера, Шпільгагена, так як перед тим уже з запалом читав Л. Толстого, Тургенєва та Пом'яловського, а далі Чернишевського, Герцена і т. і.» [т. 49, с. 245]. Вплив Драгоманова на редакційну політику «Друга» і на становлення його молодих авторів, зокрема й Франка, відзначала свого часу Софія Русова: «Скоро галицькі народники усвоили его [Драгоманова. – М. Л.] точку зрення на истинное значение украинства как истинно демократического общественного движения, естественно стоящего в связи с социализмом и радикализмом. Вокруг него объединилось небольшое, но преданное и талантливое ядро будущей партии (Павлик, Франко и др.), и победа украинства в Галичине была решена»⁶⁵. Нова редакційна політика «Друга» викликала нерозуміння й навіть спротив у галицькому суспільстві, зокрема й поміж інтелігенцією. Іван Верхратський, наприклад, у брошурі, в якій відмовив журналові у літературній стійності, відверто закликав: «Не пренумеруйте “Друга”! Прочь с “Другом”!»⁶⁶

Ставлення Франка до Драгоманова назагал неоднозначне, проте вагома роль останнього в ідейному й творчому становленні молодого письменника і в розвитку інтелектуальної думки галицького суспільства беззаперечна. «Він [Драгоманов. – М. Л.], – зізнавався Франко, – був для нас правдивим учителем і вповні безкорисно не жалував праці, писань, і упімнень, і навіть докорів, щоб наводити нас, лінивих, малоосвічених, вирослих у рабських традиціях нашого глухого кута, на кращі, ясніші шляхи європейської цивілізації. Можна сказати, що він за вуха тяг нас на той шлях, і коли з генерації, що більш або менше стояла під його впливом, вийшла яка користь для загального і народного діла, то це в найбільшій мірі заслуга пок[іийного] Драгоманова»⁶⁷. У статті «Українсько-руська (малоруська) література» Франко писав: «Жодна партія, жоден із видатніших письменників не уник його впливу; можна сміливо сказати, що Драгоманов європейзував галицьких русинів, перетворив доти панівне сентиментальне українофільство в свідоме змагання за здобуття не тільки національних, а й загальнолюдських прав українському народові» [т. 41, с. 87].

Сильним поштовхом до зацікавлення європейськими модерними літературами стали для Франка доповіді Міріама – Зенона Пшесмицького (1861–1944), польського поета й літературознавця, який у лютому 1894 р. прочитав у Львові цикл лекцій про бельгійських поетів-символістів: Жоржа Роденбаха, Еміля Вергарна, Альбера Жиро, Еміля ван Аренберга, Моріса Метерлінка та ін. Франко був слухачем цих викладів, і свої враження від них та міркування про їхню суть виклав у дописі «Odczytu Miriama» («Доповіді Міріама»), що їх опублікував у газеті «Kurjer Lwowski». Як видно з надрукованої праці, Франкові імпонувала естетика символістів, зокрема Метерлінка: «Найцікавішими є зізнання Метерлінка, що виявляють потяг поета до всього таємничого в людині, до заглиблення в тому *mare tenebrarum* (морі темноти), що знаходиться в людській душі» [т. 29, с. 118]. Франко погодився з трактуванням Пшесмицького гасла «мистецтво для мистецтва», зауваживши, що його прихильникам не йдеться «про якесь обмеження мистецтва, про виключення з нього певних тем, певних форм, певних комплексів почуттів і уявлень».

⁶⁵ Русова С. Украинская литература 1862–1900 гг. // История России в XIX веке. СПб: Издание Т-ва «Бр. А и И. Гранатъ», [б. г.]. Т. 7. С. 78.

⁶⁶ Верхратський І. Одвѣтъ п. О. Партицькому на його замѣтку вимѣрену против статьи: «Кѣлька слѣвъ о словарѣ О. П.» и декотри инші замѣчанья, именно о литературной стѣйности и тенденціи «Друга». Львів, 1876. С. 40.

⁶⁷ Франко І. Передмова // Драгоманов М. Листи до Ів. Франка і інших. 1887–1895. Видав І. Франко. Львів: Українсько-руська видавнична спілка, 1908. С. IV.

Навпаки: «Мистецтво повинно охоплювати все, бути відбиттям власного “я” і цілого світу так, як його бачить і розуміє поет. Йдеться тільки про те, щоб в опрацюванні обраної теми автор був поетом, тобто мав на оці передусім і виключно постулати мистецтва. У такому розумінні всі справжні поети завжди дотримувалися цього гасла, всі шедеври світової поезії є його наслідком» [т. 29, с. 119].

Проте Франко не сприйняв багатьох засад модерних поетів, що їх пропагував Міріам: «Замикаючись у тісній шкаралупі власного “я”, хоча й роздутого до безмежності, вони тим самим замикають самі перед своєю поезією майбутнє, а зарозумілі їхні поклики – це скоріше голоси вмираючих, ніж провісники нового життя» [т. 29, с. 120]⁶⁸.

1901 року Микола Вороной на сторінках «Літературно-наукового вісника» звернувся до українських письменників із закликом надсилати свої твори, які б відзначалися філософською глибиною, високою художністю, європеїзмом (без побутово-етнографічних рис): «Бажалося б творів, де було б хоч трошки філософії, де хоч клаптик яснів би того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою, своєю незглибною таємничістю. На естетичний бік творів має бути звернена найбільша увага»⁶⁹. Із таких творів Вороной задумав укласти літературний збірник, «який би і змістом, і виглядом бодай почасти міг наблизитись до новіших течій та напрямів в сучасних літературах європейських»⁷⁰. Сергій Єфремов назвав цей заклик маніфестом «нового напрямлення української літератури»⁷¹. Заходами Вороного 1903 р. в Одесі з'явився збірник «З-над хмар і з долин», а серед творів, вміщених до нього, є й Франкові («Миколі Вороному», «Мамцю, мамцю, що мені?..»), поезії зі збірки «Зів'яле листя», «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер висе...», «Як голова болить!...»), хай лише поетичні, однак це промовисто свідчить про прагнення письменника «йти за віком», не залишатися осторонь нових тенденцій у літературі.

Те саме можна сказати й про багатоаспектні контакти Франка з «Молодою Музою». Програмний виступ Остапа Луцького з однойменною назвою не залишив Франка байдужим. «Нове покоління творців і читачів зрозуміло і відчуло, – писав Луцький на шпальтах “Діла” 1907 року, – що штуку не вільно замикати в тісній матеріалістично-позитивістичній клітці, що треба відділити матеріал газетярських менторств від поезії і всього артизму, що не вільно замикати уст творцеві, коли він заговорить про те, що сердечною кров'ю або безкрайньою тугою в душі його зяєніло. Воля й свобода в змісті і формі, але все щирість і тепло сердечне і зрозуміння всіх ніжностей в почуваннях людських і в найсубтельніших тонах природи – ось і вся девіза молодого літературного тону»⁷². Мистецтво, на переконання Луцького, не повинно бути «бонною, ані нянькою, ані пропагатором», адже його єдина функція – виявити внутрішню потребу митця. «Не вдоволює його круг позитивного світу – так в творчості артистичній, як в мрії, вільний йому стелиться шлях навіть у метафізичні, містичні краї. <...> Реалізм і натуралізм в штуці не мине безслідно, але хто по-старому схоче протиставити розум чуттю, хто поза ідеєю не завважить сердечного почування, поза ясними станами свідомості не побачить неясних, тих,

⁶⁸ Сергій Яковенко, розглядаючи цю працю, означив Франкову позицію критика як «напівмодерністську і напівпозитивістську» (Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму. К.: Критика, 2006. С. 23).

⁶⁹ [Б. н.]. Переклади українських творів // ЛНВ. 1901. Т. 16. Кн. 11. С. 15.

⁷⁰ Там само.

⁷¹ Єфремов С. В поєсах нової красоти // Єфремов С. Літературно-критичні статті. К.: Дніпро, 1993. С. 56.

⁷² Луцький О. Молода Муза // Муза і чин Остапа Луцького / Упор. В. Деревінський, Д. Ільницький, П. Ляшкевич, Н. Мориквас. К.: Смолоскип, 2016. С. 529.

що не плавають по плесі душі, але належать до її глибокого життя і є джерелом творчих видінь і інтуїцій, – той в тім місці все заплутається і до мети не дійде»⁷³.

У праці «Маніфест “Молодої Музи”» (1907) Франко полемізував із положеннями Луцького: «“Щирість у почуваннях людських і тепло сердечне” – що се за постулат? Хіба правдива поезія від самих первісних часів не була все щира і додиктована сердечним теплом? Якої ж іще нової щирості бажають собі наші творці? Щирість – індивідуальна, особиста прикмета, і її не можна ставити в програми. Будьте щирі, і ми відчуємо вашу щирість» [т. 37, с. 416]. Щодо «ніжностей в почуваннях людських», то, стверджував Франко, «далеко не всі людські почування бувають ніжні», і як тоді бути з такими почуттями, як «гнів, обурення, зависть і т. ін.?» І взагалі, людське життя, сповнене суперечностей, – «чи надається для їх поезії, чи їм хочеться якогось *ad hoc* [для цього. – *М. Л.*] препарованого, неземного життя?» [т. 37, с. 416].

Слід зауважити, що, полемізуючи з молодомузівцями, Франко не завжди був таким категоричним, часто-густо підтримував молодших колег, високо оцінював ті їхні твори, які вважав талановитими, наприклад, збірку того-таки Луцького «З моїх днів» (1905) [т. 54, с. 676–680]. Та зараз важливо інше: полеміка й творчі стосунки з представниками молодшої генерації письменників, котра здебільшого мала на меті оновити стильову манеру української літератури, ферментувала в творчому естві Франка естетичну напругу, яка, своєю чергою, кликала його на нове поле й на нові шляхи творчості. І ота напруга була не останнім мотивом до написання новел «Неначе сон», «Син Остапа» та повісти «Великий шум», а також інших творів, у яких домінують ознаки модернізму. Отже, всі ці публічні виступи викликали у Франка полеміку, та водночас спрямовували в певне русло, вказували шлях, генерували ідеї.

По-четверте, «логіка» індивідуальної психології творчості абсорбує й синтезує попередні чинники і водночас відзначається свободою й непередбачуваністю, спонтанністю й симультанністю. Вона, з одного боку, подиктована свідомими інтенціями, вимогами й потребами, з іншого – непідвладна ніяким законам. Творчі методи не змінювали один одного згідно зі свідомими наперед визначеними авторськими прагненнями. Тут, очевидно, відігравали свою роль такі творчі імпульси, як час і місце написання конкретного твору, побачене й почуте (Франко – той письменник, що тримав руку на пульсі подій, відгукувався на них своїми творами), врешті – настрої, темперамент, обставини особистого життя. Попри логіку історико-літературного процесу свою роль відігравала й логіка особистої творчої екзистенції митця.

Отож Франко – спершу романтик, вихований на розповідях батька й на народній творчості, котра не цурається виявів містичного, потойбічного, трансцендентного, інфернального; відтак позитивіст із непохитною вірою в науковий емпіричний факт, у дослід, досвід та експеримент, у причинно-наслідковий зв'язок між явищами видимого й невидимого світу. Франко залишався суворим аналітиком-раціоналістом навіть тоді, коли студював і клав на папір власні видіння й галюцинації, що самі по собі є явищем ірреального характеру.

Проте на зламі XIX – XX ст. у художній творчості письменник відійшов од позитивізму, збагнувши, що не все можна пояснити раціональною сферою пізнання, що ірреальне й трансцендентне – не просто паралельне до справжньої реальності, а самодостатнє і, щобільше, первинне стосовно до цієї «реальності». М. Гнатюк вів мову про антипозитивістичний злам у філософії кінця XIX ст.

⁷³ Там само.

(у західноєвропейських спільнотах він відбувся у 1880-х роках⁷⁴, у нас він припав на 1890-і роки), коли «істотну роль у критиці позитивізму відіграли неокантизм Е. Кассіра, неоідеалізм В. Дільтея, філософія А. Бергсона, теорія експресії Б. Кроче»⁷⁵; і про те, що «під впливом антипозитивістського зламу у філософії змінюється і літературно-естетична парадигма І. Франка на зламі XIX – XX ст. Вона зосереджена на філософсько-етичних проблемах, виявляє гострий психологічний аналіз індивідуальних характерів, сфери підсвідомого. Також І. Франко побачив і переорієнтацію літератури на новітні форми та способи зображення»⁷⁶. Вирішальними джерелами пізнання, отже, письменник визнав інтуїцію, почуття, містичне осяяння, волю, емоцію, уяву, підсвідоме й позасвідоме, навіть інстинкт. До речі, ледь не водночас із Фройдом Франко дійшов висновку про розшарованість людської психіки, про те, що основну суть особистості приховано в глибинах «нижньої свідомості», тобто у її під- та позасвідомому.

Складність періодизації Франкової прози полягає в тому, що якісно новіші художні досягнення часто співіснували у ній поруч зі старішими, випробуваними. Тому виокремити більш-менш самодостатні періоди творчості вдається лише за умови суттєвого домінування новіших рис і тенденцій у порівнянні з давнішими, причому чітких меж між періодами у прозі Франка немає. Таких періодів спостерігаємо три:

– 1871–1876, короткий *період «молодечого романтизму» та початків позитивізму*, який охоплює низку творів: гімназійні шкільні завдання, роман «Петрії і Добошуки», незакінчену повість «Гутак», оповідання «Вугляр», «Лесишина челядь», «Два приятелі». У цей час у творчості письменника домінують романтичні ознаки творчості (пізньоромантичні в контексті української літератури) з суттєвими рисами готики, з одного боку, і натуралізму, з іншого. Основне з-поміж художньо-естетичних завдань письменника – «винайдення іскри божества в дійсительності» [т. 26, с. 399]. У певну цілість вказані твори об'єднуються теж псевдонімом «Джеджалик», за яким приховано особливий психотип молодого Франка.

– 1877–1900, *період «наукового та ідеального реалізму»*. Серед «знакових» творів цього часу – цикл «Борислав», «Воа constrictor», «Борислав сміється», «На дні», «Для домашнього огнища», «Вільгельм Телль», «Яць Зелепуга», «Місія», «Основи суспільности», «Не спитавши броду», «Перехресні стежки». На передній план у них виступають увага до факту й художня аналітика, глибокий зондаж у психологію персонажів, студювання психіки особистості, свідомої й несвідомої її складників, використання психоаналітичних засобів дослідження, кристалізація жанрів соціально-психологічної повісті й такого ж роману, психологічної новели.

– 1901–1913, *період модерністичних тенденцій*. Поруч із порушенням соціально-психологічних, етнокультурних і національних проблем тепер у прозі І. Франка спостерігаються звернення до поетики імпресіонізму, символізму, експресіонізму й сюрреалізму, використання нових технік письма (одностороннього діалогу, «потоків свідомості», «віднайдених», утім, в попередні періоди творчості), потяг до осягнення трансцендентного, заглиблення в сутність співіснування глобальних морально-етичних категорій, порушення проблем тео- й антроподицеї, притчевість і параболізація художньої структури. У цей період написано новели «Хмельницький і ворожбит», «Різуни», «Неначе сон», «Син Остапа», оповідан-

⁷⁴ Уліцька Д. Антипозитивістський злам // Література. Теорія. Методологія / Упоряд. і наук. редакція Д. Уліцької. Пер. з польськ. С. Яковенка. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 38–55.

⁷⁵ Гнатюк М. Іван Франко і проблеми теорії літератури. С. 20.

⁷⁶ Там само. С. 25.

ня «Батьківщина», «Під оборогом», оповідання-притчі «Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Будяки», мемуарні твори «У кузні», «У столярні», повість-новелу «Сойчине крило», повість «Великий шум» та інші твори, а завершує усю прозову творчість письменника друга редакція роману «Петрії й Довбушки» – творче відлуння одного з перших творів.

Як бачимо, Франкова проза з огляду на періодизацію розвивається, по суті, тими ж віхами, що й поезія. Період «молодечого романтизму» в розвитку прози збігається з таким самим етапом в еволюції лірики (Б. Тихолоз називає цей період етапом «романтичного ідеалізму»). Період «наукового» та «ідеального реалізму» в прозі охоплює два етапи в розвитку лірики: «пророцтва і бунту» та «болю існування» (у Тихолоза «болю існування та щиролюдської моральності»), котрі завершуються 1900 року (Тихолоз завершує цей період 1901 роком). Нарешті, період модерністичних шукань у розвитку Франкової прози, що закінчується 1913 роком (пізніше прозових творів Франко не писав), збігається з етапами «трансцендентності художнього слова» та років недуги (В. Корнійчук), чи «влади творчого духа» і «катастрофи і катарсису» (Б. Тихолоз). Останній триває до смерти поета у 1916 р.

РОЗДІЛ 2

ПЕРІОД «МОЛОДЕЧОГО РОМАНТИЗМУ» ТА ПОЧАТКІВ ПОЗИТИВІЗМУ (1871–1876)

2.1. Перші проби

У «Передмові» до другої редакції роману «Петрії й Довбушуки» (1913) І. Франко згадував: «Ще від четвертої гімназійної класи в Дрогобичі я почав писати вірші за прикладом мого старшого товариша Ісидора Пасичинського» [т. 22, с. 327]. Проте тоді гімназист писав не лише вірші, а й прозу. У рукописному зошиті «Задачи рускиї Івана Франка», що знайшовся в архіві Франкового вчителя Івана Верхратського, збереглися шкільні завдання І. Франка (3 прозових і 2 віршованих). Із прозових творів тут уміщено: «Опись літа», «Хосен води» та «Опись пожару» (останній опублікував В. Дорошенко¹). Шкільні завдання, що їх Франко виконував для різних учителів, цілком оригінальними не були. На них помітні впливи шкільного читання, лекцій учителя І. Верхратського, повчань і оповідань, які хлопець чув у сім'ї. В. Дорошенко помітив, що «Опись літа» нав'язана відповідним уступом із шкільної читанки «Руська перша язикоучебна читанка» (Відень, 1870), де подано опис літа в розділі «Пори року». Автор лише розширив опис і пересипав його моралізаторськими сентенціями². Очевидно, шкільною лектурою нав'язаний і другий твір – «Хосен води». Найяскравішим є «Опись пожару», викликаний пожежею, що Франко її колись бачив на власні очі. Це шкільне завдання «вражає безпосередністю і живими барвами розповіді, що було наслідком описування події, яку малий Франко переживав і спостерігав у дійсності»³. «Опись», слід зауважити, заповідає белетристичний хист майбутнього письменника; молодечий опис міг стати Франкові в пригоді для зображення пожежі Борислава («Борислав сміється»), а опис вітровою, що спричинив пожежу, – для повісті «Великий шум».

«У вищій гімназії, попри досить багату позашкільну лектуру, я писав також досить багато віршами і прозою. <...> В сьомій класі я написав досить просторе оповідання з селянського життя як шкільну задачу для вчителя руської мови Ксенофонта Охрімовича; рукопис сього оповідання заховався випадком і дістався до рук д. Осипа Маковея», – писав І. Франко у тій самій «Передмові» до «Петрії й Довбушуків» [т. 22, с. 327, 328]. «Просторе оповідання з селянського життя», про яке згадував письменник, – це домашнє завдання, що його автограф зберігся у шкільному зошиті, який не має початку й кінця і на першій сторінці якого написано: «Задачі Ів. Фр., ученика 7 кл. гімназії». У цьому ж зошиті є й інша «задача домова» Франка-гімназиста – оповідання «Як старого дуба не нагнеш, так старого чоловіка не навчиш (Подія з XVI століття)». Зошит зберігається у відділі рукописів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Ф. 3. № 209). Обидва твори вперше надруковано в «Літературній спадщині» 1956 р.⁴, перший із них під назвою «Іван Зубильник». Початок твору не зберігся. Його сюжет складається з кількох епізодів. Іван Зубильник заради грошей убиває шинкаря Берка, підозра падає на його батька, Степана Зубильника. Батька арештовано, та разом із ним з села пропав і його другий син, Петро. Через десять років у село приходять

¹ Дорошенко В. Шкільні задачі Івана Франка (3 нагоди 20-ліття смерті) // Вісник. 1936. Т. 3. Кн. 7/8. С. 540–541.

² Там само. С. 539.

³ Шурат С. Рання творчість Івана Франка. К.: Вид-во АН УРСР, 1956. С. 21.

⁴ Літературна спадщина. Іван Франко. Вип. 1. С. 33–48. Цитуємо за цим виданням, у дужках вказуючи сторінку.

якийсь старий Корняк і живе відлюдьком на околиці. Тиху неприязнь до нього відчуває лише Іван, який з метою пограбування смертельно ранить його. У цей час до села повертається й Петро, який і розкриває усі родинні таємниці: він відбував ув'язнення за свого батька, а Корняк – не хто інший, а Степан Зубильник. В основу фабули покладено, як бачимо, сімейну історію із розкриттям таємниці. Молодий Франко ще не вміє плавно перейти від одного епізоду до іншого, об'єднує розповідь за допомогою запитань і звертань до читачів: «Хто се міг людьом сказати, ще не були у кор[ш]мі, а вже знають, що ся стало? Хто їм сказав, що власне Зубильник, не хто инчий?» (33); «Хто ж не вбачає в тім того хорошого і високого героїзму любви синівської, котра так сильно в Петровім серци ся розкоренила і так хороші принесла овочі?» (37) тощо. Попри це, в перших літературних спробах помітний талант оповідача. Він уміє інтригувати читача, тримати напругу за допомогою недомовленостей, ретроспекцій, селекції матеріалу («Минуло, мабуть, десять літ після тих, ту описаних подій» (35)). Таємничість, недомовленості, маскування й «невпізнання» персонажів, кримінальний сюжет, раптове й несподіване повернення персонажа саме в потрібний момент, – всі ці риси надають творові ознак романтизму. Водночас спостерігаємо й відверто натуралістичні описи: «...вискочив на нього [корчмаря. – М. Л.] Іван, як дикий звір, схопив за горло – в руках блиснув му тільки ножака, і в єдній секунді жид лиш фівкнув, як зарізаний гусак, захорчав і упав горіниць на землю» (33); «У коршмі жид Берко з перерізнаними гиртанками лежить розплатаний на землі в калужи крові, а коло нього Зубильникова гуня» (33) і т. ін.

Оповідання «**Як старого дуба не нагнеш, так старого чоловіка не навчиш (Подія з XVI століття)**» починається вступом історіософського змісту, в якому зазначено, що «руська історія з того часу писана кров'ю, як у старину Драконові права» (40). Винуватцями важкого політичного становища українського народу в XVI ст. Франко вважав жорстокі утиски польськими магнатами, насильне покатоличення православних українців з боку єзуїтів, а також діяльність зденационалізованих «полупанків», «котрі нашому народові найсмутніше в тямку вдалися» (41). Основне завдання твору – вивести образ такого панського економа («окомана»). Молодий автор подає його узагальнений психотип: «чує, що сам у собі нічого не значить, що не має ніякої вартости, що є, можна сказати, бездушнов машинов, котров кожний дужий може орудувати, такий чоловік стараєся надати собі якнайбільше поваги і ціни» шляхом приниження іншої особистости (41).

Події твору розгортаються у селі на берегах Случі (очевидно, на Поділлі), причому в початкових пейзажних замальовках одразу впадає у вічі контраст між багатобарвністю природи і сірістю нужденного села – «що за образ, роздираючий серце і витискаючий сльози представиться нашим очам!» (41). Двадцятилітній Федір, котрого десять років тому прихистив у своїй хаті один старий чоловік (він, власне, й виховав його національно свідомим юнаком), разом з іншими парубками вирішує збройно допомогти Наливайкові, який готує повстання проти шляхти. На такий крок Федора благословляє його стара мати, яка щойно з'являється в селі і впізнає в хлопцеві свого сина, згубленого ще в дитинстві. Перешкодити намірові Федора хоче саме отой безіменний «окоман», який вдирається до Федорової хати, щоб схопити хлопця, і вбиває його матір. Вона ж перед смертю встигла відкрити синові загадку його походження: нелюд-«окоман» виявляється її чоловіком і батьком Федора.

Наприкінці збереженого уривка економ із гайдуками знову намагаються зупинити загін Федора. Під час сучки син благає батька кинути зброю й пристати

до них: «Адже ж ви русин, адже ж ви повинні-сьте мя були поблагословити та й вирядити хорошо у дорогу, коли іде о так велике добро, як вільність цілого народу, а не кувати на мене кайдани. <...> Тату, покиньте ще, поки час, юрбу тих гидких п'явок, тих перекиньчиків і ходіть з нами, ходіть до Наливайка, там вас щиро привитають ваші браття» (47). Та економ залишається байдужим до слів сина, і при спробі схопити Федора козаки вбивають його.

Очевидно, й цей сюжет навіяний впливом гімназійної лектури. Соціальний антагонізм на національно-визвольному ґрунті посилюється й родинно-сімейним конфліктом. Виразнішає в молодого автора романтична колізія, з'ясування таємниці роду, упізнання героя. «Подія» з селянського життя перенесена в історичне минуле. Власне, «Як старого дуба не нагнеш, так старого чоловіка не навчиш» – це перша спроба Франка в царині історичного оповідання, хоча посилення на історію України обмежується згадками про національні утиски українського народу, про його визвольну боротьбу й про постать Наливайка.

Крім згаданих, зберігся й зошит із Франковими домашніми завданнями польською мовою: «Zadania polskie. Część druga». Ці твори написано у шостому класі гімназії для вчителя польської мови Петра Париляка: драма «Jugurta», три віршовані вправи – «Podanie o przybyciu Eneasza do Italji», «Życie jest tylko podróżą» та «Per aspera ad astra», а також один прозовий твір «Jak należy korzystać z młodości» («Як слід використовувати молодість»). Останній має «звичайну прозову форму»⁵, «відповідно до вимог школи й тодішнього часу, моралізаторську тенденцію» і разом з іншими «навіяні оптимізмом і вірою в перемогу добра»⁶.

Гімназійні «задачі домові» засвідчують учнівство Франка у красному письменстві: невироблений стиль, шаблонність характерів, невправну й кострубату мову, часте використання готових або запозичених сюжетів і мотивів. І. Франко не належав до тих письменників, що увійшли в літературу цілком сформованими, адже літературну творчість він розпочав у 15-літньому віці. Проте перші літературні спроби юнака демонструють справжні проблески таланту майбутнього прозаїка, є важливим кроком у становленні його художньої вправності, зокрема в побудові сюжету. Впадає у вічі прагнення надавати шкільним завданням небуденної літературної форми. Якщо перші проби пера ще не виходять за рамці тривіальних описів «з натури», то «задачі» старшокласника тяжіють до літературного жанру оповідання й свідчать про зріст майстерності майбутнього письменника. Крім того, окремі художні образи й мотиви найранішої творчості впродовж довшого часу жили у свідомості Франка й по-різному трансформувалися в його пізніших творах.

Осип Маковей, в якого зберігалися ці шкільні твори, зазначив, що «оповідання як на ученика досить гладке, з кумедними відзивами до ш[ановних] читачів та замітками від себе і т. и.»⁷.

2.2. Дебют (роман «Петрії і Добошуки»)

Першим друкованим прозовим твором І. Франка (уже студента Львівського університету) став роман «Петрії і Добошуки: Повість Джеджалика в трьох частях», що виходив на сторінках журналу «Друг» упродовж року – від жовтня 1875 до жовтня 1876 рр. Джеджалик – перший псевдонім Івана Франка, з яким він увійшов у літературу, підписавши ним поезію «Народні пісні (Сонет)»,

⁵ Шурат С. Рання творчість Івана Франка. С. 22.

⁶ Деркач М. Серед блокнотів і записок Івана Франка // Література і мистецтво. Львів, 1941. № 5. С. 39.

⁷ Маковей О. Др. Іван Франко // Зоря. 1896. № 1. 1/13. І. С. 18.

відтак наступні вірші, видрукувані в «Друзі», оповідання «Два приятелі» та «Лешишина челядь», котрі побачили світло денне в альманасі «Дністрянка», ранні переклади та літературно-критичні праці. За припущенням Богдана Тихолоза, юний Франко, «начитавшись доступної йому (з гімназійної, “ученицької” та особистої книгозбірні, а також приватних бібліотек друзів та учителів) художньої та наукової літератури на історичну тематику (зокрема праць М. Костомарова, О. Барвінського, І. Шараневича та ін.), прибрав собі ім’я легендарного козацького полковника Филона (Пилипа) Джеджалика (Джалалія)» – видатного українського військового діяча й дипломата XVII ст., одного з найближчих сподвижників Богдана Хмельницького. «Імовірно, – веде далі дослідник, – Джеджалик став для молодого Франка уособленням справжнього українського лицаря, непохитного героя-патріота, народного поводиря»; тим-то, підписуючи свої ранні твори цим псевдонімом, він «(можливо, в прихованій, алюзійній формі, оскільки для Франкових сучасників це ім’я також було маловідомим; про це свідчать, зокрема, листи письменника до В. Давидяка та О. Рошкевич) декларував свою не тільки естетичну (позначену ризами романтичного історизму), але й національно-політичну (а саме українсько-самостійницьку) та етичну (оперту на етос обов’язку, безкомпромісної боротьби зі злом та самоофірного служіння рідному народові) позицію»⁸.

Франко-Джеджалик надіслав роман на літературний конкурс, що його оголосила редакція журналу «Друг» у квітні 1875 р.: «Стараючись поднести цѣнность издаваемого обществомъ нашимъ “Друга”, оголошує “Академическій Кружокъ” премію на написаньє трехъ повѣстей заснованыхъ на тлѣ русской исторіи или щоденного нашего житья, в объемѣ 3–7 печатаныхъ листовъ.

Премію за прийняті найлучші повѣсти признаються 80 зр. за першую найлучшую, 50 зр. за вторую, и 30 зр. за третью.

Пчт. авторы изволятъ сочиненія свои присылати найдальше до 1 рус. Сентября 1875 г. под адресою: Общество “Академическій Кружокъ”, ул. Краковская Ч. 19. Львовъ»⁹.

У 16-му номері «Друга» за 27 серпня 1875 р. редакція пригадує про конкурс і зазначає, що досі не отримала ще жодного рукопису¹⁰. Та вже за місяць, у 18-му номері (за 27 вересня) журнал надрукував таке повідомлення: «На розписаний нами конкурсъ на три повѣсти, прислано намъ, хоть уже по речинцѣ, 1-го Сентября, слѣдующіи 3 бѣльшіи повѣсти: 1. “Петрѣи и Добошукі”, 2. “Спасенныи сердца”, 3. “На потемки”, одну драму “Три князі на одинъ престоль”, а кромѣ того переводъ Софоклеса “Електра” (въ стихахъ), и одну коротку повѣстку. Съ слѣдующим Ч[ислом] станемъ одну зъ нихъ печатати»¹¹.

З наступного, 19 номера від 1 (13) жовтня 1875 р. в «Друзі» розпочато друк Франкового роману. Редакція часопису до тексту рукопису вносила зміни, з якими автор здебільшого погоджувався. Антін Дольницький, один із редакторів журналу, згадував: «Франко подавав цю повість частинами до друку, komponуючи під час видавання поодиноких чисел “Друга”, тому ані він сам, ані я, перчитуючи частини перед передачею до друкарні, не мали перегляду цілості і не могли усунути деякі неточності, противоріччя і т. п. Крім того, кілька разів сталося, що я деякі уступи поправляв, а навіть вичеркував, розуміється, за порозумінням з Франком, який радо годився на мої зауваги. Так, наприклад, пригадую собі, що описи знущань

⁸ Тихолоз Б. Хто такий Джеджалик? (Таємниця Франкового псевдоніма) // Режим доступу: frankolive.wordpress.com/. 2016/08/09; його ж. Філософська лірика Івана Франка. С. 97–99.

⁹ Друг. 1875. № 7. 13. IV. С. 176.

¹⁰ Друг. 1875. № 16. 27. VIII. С. 392.

¹¹ Друг. 1875. № 18. 27. IX. С. 439–440.

Добошука над Андрієм, як також над Петрієм, були такі драстичні і неймовірні, що Франко згодився на злагіднення, а зглядно на вичеркнення тих уступів, коли я йому представив, що і найсильніший людський організм не видержав би тих знущань. Взагалі між нами ніколи не було найменших перепалок, як з Павликом. Франко все відносився справді по-товариськи і щиро, дружньо до мене, відплачуючись за мою таку ж поведінку до нього»¹².

Логіку появи роману детерміновано своєрідною генологічною програмою молодого письменника. У «Літературних письмах» (1876) він, зокрема, вказував: «Белетристика стала тепер не виразом розбуялої фантазії, мрій та забагів дармуючих людей, а приняла на себе далеко важнішу роль: скопіювати доразу життя народів у всіх верствах і відносінах, показати світові його потреби, хиби і нестатки, а zarazом вказати всюди живі і здорові елементи, котрі можуть послужити за підвалину до будівлі свободної і щасливої будучини мільйонів. <...> Відтак понятно, що головне місце мусить в тій белетристиці зайняти роман яко такий твір, котрого рамки можуть бути, скільки воля, розширені. Буде се перед всім роман із життя суспільного, не вальтер-скоттівський історичний. Ми бачимо, що тепер дійсно так діється, а в тій гадці утверджує мене і знаменитий французький писатель Еміль Золя, котрий о собі говорить, що сюжети із суспільного життя переносить над всі прочі» [т. 28, с. 37–38].

Джерела сюжету свого першого роману виказав сам Франко у тій-таки «Передмові» до другої редакції роману «Петрії й Довбушуки» (1913): у ньому також помітні ремінісценції гімназійної лектури, «особливо фантастичних оповідань Ернста-Амадея Гофмана, далі оповідання пок[ійного] Лімбаха про селянина Петрія (geste – Патрія), який збагатився найденим скарбом, і нарешті деяких народних оповідань про пригоди різних розбійників, а спеціально Олекси Довбуша» [т. 22, с. 328]. У «Postscriptum-i» до цього видання письменник стверджував, що на формування сюжету роману вплинули твори Шекспіра й Шиллера, «а ще ближче, спеціально для сеї повісті, німецьких повістей Е.-А.-Т. Гофмана “Kater Mur” і “Elixire des Teufels” та французької повісті Ежена Сю “Вічний жид” <...>. Не без впливу лишилася також популярна тоді італійська повість у польським перекладі “Rinaldo Rinaldini, wielki bandyta włoski”» [т. 22, с. 486]. Зізнання Франка розкриває широке інтертекстуальне поле роману: твори західноєвропейських письменників-романтиків, розповіді реальної особи (Лімбах, учитель Дрогобицької гімназії, є головним персонажем Франкового мемуарного твору «Гірчичне зерно»), нарешті, народні легенди й перекази. Ростислав Заклинський свого часу звернув увагу на ще одне джерело сюжету та образів роману: «Це його [Франка. – М. Л.] безпосереднє знання побуту, околиць, місцевостей, народностей, професій, людей тощо, вірно описаних у повісті»¹³. Не можна при цьому нехтувати творчою фантазією автора, про що може свідчити такий факт. М. Драгоманов у листі від 12 жовтня 1886 р. висловлював прохання до М. Павлика: «<...> прочитав я, що в Галичині єсть легенда про Добуша, буцімто він живе в печері і т. д. Пам’ятаю, що я читав або чув подібне в Галичині, та не пригадую, де це було напечатане <...>»¹⁴. У відписі (20 жовтня 1886 р.) Павлик повідомляв: «Щодо Довбуша, то Ви мусили читати в Франковій повісті “Добошуки” в “Друзі” 1875 р., але він каже, що се сам сочинив, а в народі нашим в його сторонах такої віри нема. Я в Косівщині, де про Довбуша найбільше згадок, також того нігде не чув»¹⁵.

¹² Дольницький А. Мої спомини // Спогади про Івана Франка. Львів: Каменяр, 2011. С. 118.

¹³ Заклинський Р. Перша повість І. Франка. С. 11.

¹⁴ Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895) / Зладив Михайло Павлик. Чернівці, 1912. Т. 5 (1886–1889). С. 115.

¹⁵ Там само. С. 116.

В основу романного сюжету покладена колізія ворогування між родами Петрів і Добошуків за скарби Олекси Довбуша, сама постать якого, а також його життя, діяння, смерть огорнені численними народними легендами й переказами, що побутували на Гуцульщині та Бойківщині, зокрема й на Підгір'ї, і могли бути Франкові знайомими. Влітку 1875 р. львівська молодь, зокрема й члени редакційного комітету журналу «Друг» (Антін Дольницький, І. Франко, Михайло Вагилевич, В. Левицький (Лукич), Клим Охримович, Іван Петрушевич та ін.) здійснила прогулянку бойківськими Карпатами, відвідавши Долину, Болехів, села Вигоду, Велдіж, Людвиківку, Витків, Лолин, Гошів тощо. Антін Дольницький у спогадах, написаних 1927 р., згадував: «З тієї прогульки вертали ми, прогульковці, до Львова залізницею не з Вигоди і Долини, але з Болехова, куди заїхали фірою на те, щоб по дорозі вступити до Гошова оглянути славний з відпустів монастир оо. Василіян, що опісля використав Іван Франко у своїй повісті “Петрії і Довбушуки”, яку в “Друзі” почав друкувати в жовтні 1875. Не виключене, що в часі тієї прогульки почув від декого яке оповідання про Довбуша, бо в тих сторонах тоді традиція про Довбуша була ще жива. Від Лолина до Перегінська гірською дорогою зовсім недалеко, а події, описувані в повісті, переважно мали відбутись в Перегінську. Може, описана прогулька дала почин до повісті»¹⁶. Цікаво, що 1910 року Етнографічна комісія НТШ видала цілий том «Народних оповідань про опришків», що його впорядкував Володимир Гнатюк¹⁷. Матеріали до збірника постачали Антін Онищук, Петро Шекерик-Доників, Олекса Іванчук, Олена Кисілевська та інші. Серед них є такі, що мають безпосередню дотичність до сюжетних ліній та образів роману «Петрії і Добошуки», а саме про Довбушеві скарби, Довбушевого сина, сповідь Довбуша, а також про опришка Петрія.

Особливим багатством змісту відзначаються легенди й перекази про скарби Олекси Довбуша. Ось, наприклад, короткий переказ у записі Олекси Іванчука: «Казав давно один чоловік з Буковини, що ходив з Довбушем, що Довбуш всі свої скарби закопав в Глинцях на Ризиній горі, звідки видно 3 церкви: 2 ілінецькі і 1 тростінецьку»¹⁸.

А ось у записі Петра Шекерика-Доникова: «Єк уздрів тогди Довбуш, що вже муси гинути, зачєв просити своїх леденів [парубків, хлопців. – М. Л.], щоби єго на мак дрібний посікли и так єго поховали, щоби лєхи за єго гриб [гриб, могилу. – М. Л.] ни знали. “Срібло, злото забєрїте, ним си подїліте, сами идїт до дому та газдуйте, пусто єсу не марнуйте”.

Опришки виконали розказ свого умераючого ваташка. Єго посікли на дрибний мак и так єго поховали, щоби вороги єго гриб не знали. Срібло, злото ни забрали й ним си ни подїлили та й сами ни повтікали, бо збігла си ровта [каральний загін. – М. Л.] на вістку, шо вбили Довбуша, и побїгла погоня у лїс и там виловила Довбушевих ледїнів»¹⁹.

Цікавим є ще один запис П. Шекерика-Доникова під назвою «Довбуш, його син і скарби»: «Довбуш був великий прахтикант и філософ. Вин там коло нас, на Старокутах, у лїсі камеральним [державному. – М. Л.] склав два такі величєзні, єк хати, каменї докупи, бо шо нїби, може, вин ни годєн був, ци шо? И на одним тим каменї написав зверхе: “Хто мене переверне, той Довбушив скарб вици озме”.

¹⁶ Дольницький А. Мої спомини // Спогади про Івана Франка. С. 114.

¹⁷ Етнографічний збірник / Видає Етнографічна комісія НТШ. Львів, 1910. Т. 24: Народні оповідання про опришків. Зібрав В. Гнатюк. 356 с.

¹⁸ Там само. С. 57.

¹⁹ Там само. С. 58–59.

Тай люде виднайшли то писмо на тим камени, та й гайда, зибрало си до шість-десять народа, є тому ских п'ять років, и пишли тот камінь перевертати. Боже, Боже, шо вни си не наробили, та ни намучіли коло того каміня, аж з гирьков бідов ледви тот камінь перевернули. Але під каменем замість Довбушевого скарбу найшли написані слова: “Прости Бих вам, шо сте мне перевирнули, бо мене заболів уже бик так довго на одним боці лежети. А на каждый скарб треба тежко забідити”.

Довбуш має великі скарби и комори в земни, але їх ни можна узети, аж доків на то ни прийде пора.

Оден чоловік, таки з мого села, з Старих Кутив, з Пеньківки, найшов був залізні двері до Довбушевої комори на Старих Кутах в Городишю. Та й зачєв си був до них доберати, але єму сказав вити [звідти. – *М. Л.*] голос, шо ше ни прийшов чєс на забране Довбушевого скарбу. Але коли тот чоловік ни хотів лишити дубуване, то го добре утерло тай вбило [тут: побило. – *М. Л.*], и вин си мусів вид того забрати. Витак ходило їх громада [багато. – *М. Л.*] шукати тої комори, але ни могли єї найти. Бо ше на ню ни прийшов чєс»²⁰.

Записи про заховані скарби Довбуша подав також Антін Онишук («Довбушева хата і скарби»): «Довбуш знав, де класти хату. Він обібрав собі дуже беспечне місце у Добошенці і там мав своє посідзєне. Мені тато небіщик показували того місце, та були ще підвалини з Олексиної хати. Довбуш перебував там кождої зими, а у печерах мав так, гей у Надвірні у склепах, усечину, шо лиш забаг би.

Ой, так, так! Немало гроший пріє там у земли, але що, коли то усьо заклетє, ніхто не годєн взєти...

Якись із Ясіне був раз з маргов [худобою. – *М. Л.*] у Добошенці тай прийшов там, де уже було Олексово посідзєне, дивить, а то доперта скала. Він уходить у комору, а там: одежі, збруя, кітли з грішми, усечина.

Він набрав повний наголовник гроший, самих золотих, і погадає собі йдучи: “Господи! Піду д’ хаті по товаришів та заберемо усе, шо туй є”. Ого! Прийшов відтак, але пропало, не міг уже потрафити на то місце.

О! у горах є сила гроший, шо Довбуш припрєтав, але то усьо замовленє! Є такі, шо якби сі лиш докинув [доторкнувся. – *М. Л.*], то більше і не жив би!

По полонинах їх досить, а май більше у Добошенці. Боже, Боже! За 30 років і чотири мав коли припрєтати!»²¹

У записі Антона Онишука про Довбушеву комору на горі Добошанці читаємо: «Рано на Великдєнь, поки служба правит ці, то якби пішоў ранєнько дуже на Добошенку, то там допирає сі така комора. Якби там пішоў, то там є багато гроший и диєменту, шо би міг набрати, кілко би хокіў. Олекса Доўбуш зносиў до тої комори з усіх сьвітїў гроший, цале жики [життя. – *М. Л.*] зносиў. Але якби брати, то би кікати [тікати. – *М. Л.*] швитко, аби Оссинавец [чорт, нечистий, злий дух. – *М. Л.*] не замок [не замкнув. – *М. Л.*] тої комори, бо би сигїў там цалий рік»²².

У збірнику зафіксовано цілу низку подібних записів Антона Онишука («Довбушеві гроші»), «Довбушеві комори», «Довбушева комора в Аршици»), Мирослава Капія («Довбушева комора в Гадьовій»), Анни Павлусевич («Довбушеві скарби на Лисині»), Петра Шекерика-Доникова («Довбушева комора в Мокрині»), «Довбушева комора коло Бельмеги», «Довбушева комора в Тешкої коло Васира»).

У легендах і переказах згідно з народними уявленнями чітко зафіксовано складники цих скарбів. Це – золоті й срібні монети, коштовне каміння («диємен-

²⁰ Там само. С. 59–60.

²¹ Там само. С. 135–136.

²² Там само. С. 136.

ти»), паперові гроші, зброя («креси [рушниці. – М. Л.], пістолета, ножі, бартки [топірці. – М. Л.]») та причандалля до неї («ремені, тобівки [шкіряні торбини з орнаментом. – М. Л.], порошниці и таке инше»)²³. Скарби, як видно з матеріалів, заховано в різних місцях: конкретизованих (гори Добошанка, Лисина, полонини Кедровата, Гадьова, Мокрина) або неконкретизованих (ліс, ґрунь, тобто вершина гори, полонина, густо вкрита жерепом (хвойним чагарником) тощо). Вони сховані від людського ока в хитромудро збудованих підземних коморах або природних печерах, вхід до яких відомий дуже вузькому колу людей і ретельно замаскований.

Усі ці легенди й перекази мають один наскрізний мотив: скарби Довбуша з різних причин недоторканні. То через те, що «ще не прийшов час»;

то тому, що вказівники до них (крива ялиця, смерека, дуб тощо) стерлися з пам'яті очевидців або просто зникли через природний плин часу;

то з містичних причин: кому навіть вдалося натрапити на них, той вдруге їх ніколи не знайде;

позаяк їх охороняє нечиста сила; в іншій легенді скарбів стереже циган, якого Довбуш убив і тіло якого закопав під порогом схрону; Довбушеві скарби вартує також Страх: «А то за мнов си натегло таке довге, ек кінь, а таке окате, що аж страх дає, а зуби та губи то такі, ек гребель би двоє склав докупи и ними водно кланцав»²⁴;

вони закляті («замовлені»), і якщо навіть знати, як зняти закляття, то знання подіє лиш один раз;

то через те, що на людину, котра знайде скарби, діють чари: доторкнувшись до них, людина могла б померти; в іншому випадку чоловік, котрий діткнувся до скарбів, на чотири роки втратив мову;

нарешті, тому, що шукати їх просто немає сенсу, адже золоті монети перетворюються на криваві червінці, отже, непридатні для вжитку, а паперові гроші давно зотліли.

У романі «Петрії і Добошуки» своїми скарбами Довбуш заповів опікуватися Іванові Петрію, своєму найближчому товаришеві. Той із усіх близьких і далеких скритків («комор») позносив їх до однієї «скарбниці». Франко описує скарби, коли Кирило Петрій, внук Івана, демонструє їх своєму синові Андрію: «Перескакуючи через щелини і каміння, вкінці якраз очутилися на дні досить глибокої камінної щелини. На однім її кінці, котрий був досить широкий, лежав великий, мхом порослий камінь, котрий подвигнути, як здавалося, перевищало сили людськії. <...>

Андрій і собі причепився до каменя – і з невеликим трудом відвалили його. Слабе, темряве світло мигнуло з широкого отвору, ним замкнутого, мов послідній проблиск життя в очах конаючого. <...>

Ввійшли в довгий камінний хідник, освічений тільки декуди слабенько дневним світлом, продираючимся скрізь узькі щелини. Хідник вився і закручувався в розличні сторони, і, як здавалося, немало виходило із нього бічних виходів. Петрій прийшов накінець до невеличкої, трохи обширнішої кімнатки, і тут оба з Андрієм задержалися на хвилю» [т. 14, с. 55].

Інтер'єрні деталі печери, підземного ходу з кількома входами, а також важкого каменя, що підпирав вхід до печери, можуть слугувати доказами того, що Франкові були відомі легенди й перекази про скарби Олекси Довбуша. З іншого боку, з огляду, мабуть, на ідейне спрямування твору, згідно з яким скарби мають бути використані на потреби піднесення народу, молодий письменник поняття скарбів

²³ Там само. С. 142.

²⁴ Там само. С. 142. Запис П. Шекерика-Доникова.

асоціює насамперед із грішми, коштовностями та цінними предметами, не згадуючи зовсім про зброю, зброю і т. ін. «Кирило поступив наперед у темний узький отвір, котрим небавом зайшов до обширного, старанно в камені викутого склепу. Слабий блеск гнота відбився сотки разів від блестячих золотих і срібних предметів, нагромаджених купами в тій комнаті. Множество срібних свічників, дорогоцінних канделябрів і інших посудів стояло або висіло кругом, іграючи і миготючи слабим світлом гнота. В шкіряних мішках і величних калитах стояли стоси старої, щирозлотої монети, в шкатулках блистіли всіма барвами клейноти великої вартості» [т. 14, с. 56–57].

Андрій Петрій здивований і при цьому відчуває острах: «Андрій аж очі забув на вид тих безмірних багатств, він разом з вітцем своїм почувствував якийсь страх і боявся доткнутись тих блестячих предметів, тих божків, котрі для цілого світу суть ціллю всіх желань, котрим наші времена надали всемогучую силу» [т. 14, с. 57]. Невідомо яким способом, але Андрій встиг оцінити приблизну вартість цих скарбів: «Але, судячи приблизительно о їх вартості, Андрій оцінив все на кільканадцять мільйонів!» [т. 14, с. 57].

Один із записів П. Шекерика-Доникова розповідає про Довбушевого сина: «Довбуш, опруч любаски Дзвінки, мав ише одну дівчину, з котров си любив и котрий [котрій. – *М. Л.*] був учинив хлопця. Довбуш був лишив тому хлопцеву усу ту силу, шо вин мав. Але ек Довбуш згинув марно, то лишив бартку залізну, у залізнім стовпі в Черногорі затяту, и тот его син мав по вісімох роках свого життя пити і витегнути тоту бартку з того стовпа, и втогди вин мав воювати з тов бартков цілий світ и уже би був йго нікто ни стратив, бо ему ни було би було вже смерти.

Але тот Довбушів синок ни мих [не міг. – *М. Л.*] додержети до осмого року життя, але пишов пробувати тоту бартку вже в семим році життя. Коли вин спробував тоту бартку, то вже був єї добре розхлюпав [розхитав. – *М. Л.*], але однако ше ни мих єї витегнути, бо ше ни прийшов тогди добрий чес на то. Та про то хтос доніс лехам, и скоро вни си дизнали про Довбушевого синка, котрий мав стати сильнішим и славнішим навіть вид свого деді [батька. – *М. Л.*], тогди вни того хлопчика вишукали и его стратили.

А та бартка й до сьогоднішного дня ржевіє в Черногорі, бо нима кому єї вити [звідти. – *М. Л.*] витегнути и освободити гуцулив вид усеї біди, ека їх присіла вид смерти Довбуша»²⁵.

У Франковому романі також діє син Довбуша, про якого Олекса згадує на сповіді в Гошівському монастирі: «Я не мав дітей, кромі одного сина в моім родимім селі, котрий уродився еше перед тим, заким я став...» [т. 14, с. 44]. Олекса Довбуш тут одружений, однак має й другого сина від Емілії, внучки воєводи Шепетинського, котру викрав при нападі на замок воєводи. Про долю обидвох синів він, як видно зі сповіді, не знає, а згідно з сюжетом роману Ісаак Бляйберг виявився саме сином Довбуша від Емілії.

Серед матеріалів, шо їх надіслав Гнатюкові П. Шекерик-Доників, віднаходимо переказ про сповідь Довбуша: «Давно тут на Їлци була церков май троха делше, ек тепер, таки зараз там на луці. Та й був тогди тут на Їлци старенький пип, шо звався Верба. Прийшов Олекса до того попа Верби та й каже: “Єгомостю, нас є усіх 13 та й просимо вас, аби ви нас висповідали та й визаконювали [запричастили. – *М. Л.*] и абесте мині дали розогрішенє, бо я иду на Космачь пана мурдувати”.

Пип Верба зачев Олексу розговорювати та й казати: “То гріх, Олексо, кров проливати та й чоловіка убивати”. Бо тот пип знав Олексу та й чюв добре про

²⁵ Там само. С. 59.

Олексу. Але Олекса ни давався на перемогу та й искавав попови: “Єк си пан ни боев гріха мого брата убити та й ни боїтци и тепер людий мордувати та й їх обдерати, то и я ни боюси гріха такій котюзі жите взети, та й таким другим, як ця котюга. Мене боли так серце за моїм братом, шо я ни годен уже видержати! Мене пан збавив газдованя [можливости господарювати. – *М. Л.*], а я мушу збавити єго панованя. Та й ни лиш єго, але и других таких запоредних, єк вин”.

Видів пип Верба, шо нічого ни удіє з упертим Олексом, та й висповідав и визаконював усіх тринадцятьох легінів»²⁶.

У романі «Петрії і Добошуки» ветхий старець Олекса Довбуш з’являється до Гошівського монастиря і просить отця Методія висповідати його за скоєні в молодості гріхи. По суті, до цієї сповіді він готувався довгі роки після того, як покинув опришкувати. «Але я ніколи, – запевняв він, – не приступав до сповіді, не сподіваючися розрішення, – я хотів цілим останком свого життя приготувитися до неї, я хотів, оскільки то було в моїх силах, приготувити поле, на котрім мали пізнішії покоління збирати добрі плоди із моїх злих діл» [т. 14, с. 42]. Степан Щурат стверджував, що епізод відвідування Довбушем Гошівського монастиря міг у Франка виникнути під впливом схожого опису з роману Гофмана «Еліксир диявола», що має заголовок «Додаток о. Спіридіона, бібліотекаря монастиря капуцинів в Б.»²⁷. Святослав Пилипчук віднайшов сюжетні та ідейні перегуки Франкового роману та творів Гофмана «Золотий горнець» (обидва письменники свої твори назвали казками; Анзельм у німецького, Андрій Петрій в українського автора зраджують своїм колишнім ідеалам) і «Життєва філософія Кота Мура» (схожіть сюжетних стежок ченця Кипріяна та Ісаака Бляйберга)²⁸.

Письменник не деталізував, як це бачимо в народній легенді, самої сповіді. Довбуш у романі лише натякає на ті причини, що змусили його стати опришком: «Запевно чули-сьте, всечесний отче, тую сумну історію, котра похнула мене на поле переступків і злодіянь! Але я не хочу нею усправедливлятися, я не хочу уневиннятися тим, шо розпука серця, шо розбитії надії, шо біль і ненависть похнули мене в пекло переступств!...» [т. 14, с. 43].

Олена Кисілевська подала також запис, здійснений у с. Річці Косівського повіту (тепер Косівського району), про опришка Петрія: «Другі були опришки таки річці: Дмитрій та й Петрій. Петрій мав коханку із Криворівні. Прийшов він раз з нев на заводини на весіле [вечір напередодні весілля. – *М. Л.*], тут під горбом. Молодице чемна, єк мальована. А був тут тогди дечок, дуже до бабів ласий, тай зачив до неї підходити. Ех, як тото узрит мій Петрій, єк не лапне дечка однов руков за сорочку на грудех, а другов за ногу, єк не фарне ним у рипу [берег. – *М. Л.*]! Гет си на леду руку по лікоть з м’єса обдер, – от так висіло (показує). А мій деде там був та й приступив до Петрія: “Що ти, – каже, – таке собі гадєш – людий розбивати? Мой! – А тобі шо до того? То моя жінка. – Чекай, бра, питаємо у попа, коли ви си вінчили?” Взев оттак молодицу за плечі та й каже: “Ходи-но, – каже, – до попа, най скаже”.

А Петрій єк не прискочит, хотів так, єк із дячком зробити. Але мій деде силач був. Петрій ухопив єго за сорочку, крутит в один бік, деде стоїт; трібує в другий, ані рухне, а далі деде єк вхопит мого Петрія за обшивку, єк бєвхне ним під пліт, лєдвн встав. З того часу не показував си з нев більше межи люди»²⁹.

²⁶ Там само. С. 77.

²⁷ Щурат С. Рання творчість Івана Франка. С. 166.

²⁸ Пилипчук С. Роман Івана Франка «Петрії і Добошуки»: «вершини» та «низини» людського духу // «Дивлячись на цей гірський світ»: Літературознавчий збірник. Львів, 2018. С. 186–187.

²⁹ Етнографічний збірник. Т. 24. С. 258–259.

Коли ловили опришків, то Петрій утік, «але боявся більше розбивати, закопав гроші тай розбишацьке убрале, а сам пішов служити». Опришки зазвичай промишляли грабунками влітку, а впродовж зими наймалися на службу. Петрій невдовзі потрапив до рук жандармів через рушницю, яку відібрав в одного пана і яка потрапила на очі іншому панові, в котрого служив: «На ній срібними блешками вібите ім'є того пана, чия вона давно була. Треба біди, що він си знав із тим паном; пише до него: “Де, – каже, – твоя ручниця поділа си?” А він єму відписує: “Були у мене опришки, забрали багато срібла й золота та й єї забрали”. Єк пан того почув, потихоньки дав знати до шандарів, а тоти прийшли, закували єго та й забрали. Вікручувався він, що нібито він дизинтир, із войска втік. Писали за ним тут до громади, до Річки, таки нічо не помогло, повісили го в Чернівцех»³⁰.

Важливо й те, що Петрій, як і Довбуш, володів скарбами: «За того Петрія оповідають, що пішов він раз на службу до одного пана, богатира. Переслужив зиму, заплатив му пан ци ні, відправив, – а той лиш зібрав своїх та й назад до пана. “Тепер видиш, – каже, – хто я є? Давай гроші!” Забрали вони у него, що могли, та й пішли до тої хатки, де він вперед мешкав, ділитися. Але пан мудрий; там хати блиско, зібрав зо 150 люда та й далі з ними до хати. Опришки замкнулися, не пускають.

Казав пан підпалити хату, най псевіра згорит. Опришків було 15; єк уздріли, що біда, швидко вікопали єму [яму. – *М. Л.*], зсипали в ню гроші, прикрили землев, а єк хата ймиласи тай хотіла валити, віскочили відти; єк пішли стрілети раз по раз, то зі 100 люда вбили та поранили, а самі втекли. Відтак в єкийс чис підкралиси вночи та й відобули з-під згариск гроші»³¹.

У Франковому романі Іван Петрій, дід Кирила, «був отаманом в Довбушевій банді, перший по Довбушу і єго повірник. Він знав всі скриті місця, де Довбуш ховав свої скарби», потайки змовився з Довбушем покинути опришківство і «уживати зобраних грошей на добро народу» [т. 14, с. 27]. Внук Івана Кирило та правнук Андрій свято бережуть таємницю скарбу, прагнуть через порозуміння з Добошчуками виконати обіцянку предка. Однак нащадки Довбуша, внуки Олекса й Демко, правнуки Сенько та Ленько, вважають скарб винятково своїм спадком і різними способами намагаються заволодіти ним. Так, у першій частині, схопивши Кирила й Андрія, вони піддають їх жорстоким тортурам; у другій, вивідавши місце сховку скарбів, Сенько і Ленько пробралися до пивниці Кирила Петрія й убили його, коли він намагався перешкодити їм; у третій їх хитрощами прагне виманити Доця Кралінська за намовою того ж Ленька. Врешті, коли довірливий Андрій відкриває братам таємницю скарбу, ті переховують його на Чорногорі, але під час облави гинуть. Скарб, отже, залишився недоступним.

Боротьба Добошчуків і Петріїв за Довбушів скарб є магістральною сюжетною лінією твору, яка тісно переплітається з іншими – лінією самого Олекси Довбуша, котрий кілька разів загадково-таємниче й несподівано з'являється у творі (надприродним чином рятує малого Андрія Петрія, приходиться на сповідь у підземелля Гошівського монастиря, проклинає Олексу й Демка Добошчуків); з перипетіями Ісаака Бляйберга, який виявляється сином легендарного опришка й стає соратником Андрія в «час ділання»; врешті, з лінією авантюрних пригод злодіїв на чолі з Невеличким³². Крім того, раз по раз у подієву акцію роману вплітаються й побічні, другорядні лінії: любов Андрія Петрія й Олесі Батланівни³³, колізії «повстан-

³⁰ Там само. С. 259.

³¹ Там само. С. 259–260.

³² *Пастух Т.* Романи Івана Франка. С. 20 і далі.

³³ «Любов Андрія й Олесі описана юнаком, мало знайомим з жінками» (*Заклинський Р.* Перша повість І. Франка. С. 38).

ців» графа Т., барона Б. й Дозі Кралінської³⁴ тощо, які ще більше ускладнюють сюжетно-композиційну структуру твору. Вона характеризується заплутаністю, чергуванням реальних і фантастичних епізодів, таємничістю, яка іноді переходить у містику, неочікуваними поворотами й відступами, застосуванням випробуваного вже прийому анагноризму, тобто раптового упізнання в незнайомій особі близької колись людини³⁵ (так персонажі впізнають Довбушевого сина Олексу, самого Довбуша, Ленька та ін.) та невпізнання такої ж постаті (Невеличкий таки не пізнає Сенька Добошука – Прокопа).

Події роману розгортаються в кількох часових площинах, на що вказував сам письменник: «Уся дія повісті покладена в 50-і роки минулого [XIX. – М. Л.] віку, але проте деякі епізоди відбуваються в XVIII в. (перші розділи другої часті), і се також було новістю в тодішнім галицько-руським письменстві» [т. 22, с. 487]. Основний романний час складають 1856–1866 роки, однак наратор вибігає аж за 1772 р., констатуючи, що з Довбушем тоді «произошла велика катастрофа», коли «з упадком Польщі скінчилося і його капітанство, він принужден був укриватися, а потім під різними назвами, яко убогий жебрак, блукатися по краю» [т. 14, с. 125]. Оповідач визначає почерговість епізодів, використовуючи засоби ретардації та ретроспекції, часто випереджує події, підсилює настрій таємниці, співпереживає з читачем за долю персонажа, апелює до реципієнта, часто відступає від ходу подій, вдається до рефлексій і моралізацій. «Такі відскоки від простого та природного ходу оповідання, – зазначив автор, – були тоді в моді в галицько-руським письменстві» [т. 22, с. 486]. Поєднання епізодів і переплетення сюжетних ліній забезпечується й завдяки порушенню багатьох проблем і введенню в структуру тексту чисельних персонажів, замішаних в інтригу розповіді, представників різних суспільних верств (селян, опришків, аристократів, поміщиків, міщан, монахів, священників, конокрадів і контрабандистів, чиновників, жандармів, тюремних сторожів, в'язнів) та національностей (українців, поляків, євреїв). «Усе те було тоді новиною в галицько-руським письменстві і не перестало бути новиною й тепер», – писав Франко в 1912 році [т. 22, с. 487]. Можливо, з огляду на новизну Осип Маковей назвав «Петріїв і Добошуків» «дивовижною сенсаційною повістю»³⁶.

Слід зауважити, що через кільканадцять років по опублікуванні першої редакції роману І. Франко скептично оцінив його сюжетно-композиційну структуру: «Я не міг не відчувати нескладності та неприродності многих сцен і цілої композиції, та притім мене самого здивувала різnorodність, а навіть, можна сказати, пестрота її змісту, множество виведених у ній осіб, різnorodність описів, із яких деякі, приміром, опис Гошівського монастиря, вже тоді полягали на автопсії» [т. 22, с. 487].

Свій перший друкований прозовий твір письменник назвав документом молодечого романтизму, пережитого «в значній мірі під впливом лектури польських романтиків: Міцкевича, Словацького та Красінського, а також польських белетристів трохи пізнішої доби», а саме Крашевського, Коженювського, Держковського, Захар'яевича та Валерія Лозинського, котрі «дуже часто оброблювали в напівромантичним, а в напівреалістичним дусі українські теми» [т. 22, с. 329].

³⁴ Р. Заклинський зазначав, що «панського, поміщицького побуту молодий Франко, очевидно, не знав, хіба, може, з літератури». На підтвердження своїх слів Заклинський навів кілька аргументів, зокрема лексичний склад мовлення Дозі Кралінської, зверненого до Ленька Добошука: «Такі порівняння й образи, як “грушки на вербі”, “дивіться на господаря”, “по яку чортову матір” та “звісив голову, мов гарбуз через пліт” можуть дуже добре характеризувати селянську дівчину чи жінку, але ніколи поміщицю, дочку графа» (*Заклинський Р.* Перша повість І. Франка. С. 39, 40).

³⁵ Słownik literatury popularnej / Pod redakcją T. Żabskiego. Wrocław, 1997. S. 315.

³⁶ Маковей О. Др. Іван Франко // Зоря. 1896. № 1. 1/13. І. С. 18.

Так, за свідченням С. Щурата, Захар'яевич і Лозинський розробляли сюжети, дещо схожі до Франкового. У повісті «Закопані скарби» Я. Захар'яевич описав завзяте ворогування між двома шляхетськими родинами за дуже цінний скарб. Повість Лозинського «Чорний Матвій» відзначається тим, що в ній багато заплутаних таємничих пригод, котрі відбуваються в Карпатах, а сам Чорний Матвій – це постать давнього карпатського опришка, котрий відрікся від своєї справи і оселився на високих карпатських вершинах³⁷. Книжку Лозинського Франко мав у своїй бібліотеці, про що свідчить автобіографічний твір «Гірчичне зерно»: «Коли в другій полиці моєї шафи він [старий Лімбах. – М. Л.] наскочив на польських письменників <...> – Держковський, Захаріяевич, “Czarny Matwój” Лозинського <...>, – він з несмаком почав переглядати книжку за книжкою» [т. 21, с. 320].

Як і в романі Ежена Сю «Вічний жид», у творі Франка сюжет засновано на заплутаних подіях упертої боротьби за скарби. У романі французького письменника ця боротьба ведеться між орденом єзуїтів і нащадками старовинного французького роду Ренепонтів; там, як і у Франковому творі, присутні реальні персонажі та постаті з фантастично-міфологічного світу: жид-блукач та його сестра, які, покутуючи за скоєні гріхи, страждають горем усього людства і допомагають нащадкам Ренепонтів. Дія твору відбувається у 30-х роках XIX ст., скарб зберігається в старому паризькому будинку з таємними підземними ходами і старовинними портретами; володарем скарбу є нащадок приятеля Ренепонта – єврей Ісаак Самуель. Роман завершується трагічно: скарб безслідно зникає, а з семи нащадків Ренепонта шестеро гинуть³⁸.

Ведучи мову про молодечий романтизм, Франко мав на увазі насамперед особистісно-психологічний етап становлення власної творчої свідомості, інспірованої романтичною лектурою. Микола Євшан зауважував, що роман «являється висловом Франкового романтизму, але не того, який розбиває старі форми літературні і приносить новий зміст, але того, що світ свій бачить в таємничості, поплутаних пригодах і екзотичній фабулі»³⁹. Та все ж у романі виразно помітні такі романтичні риси, як звернення до національного фольклору, зокрема до легенд і переказів про Довбуша й опришків, романтична гіперболізація персонажа, зображення його у надприродну величину. «Хто був недавно князем і владиком тих гір, орлом того воздуха, оленем тих борів, паном тих панів аж ген по Дністрові води? Довбуш! Перед ким дрожали смілі і сильні, корилися горді? Перед Довбушем! <...> Хто був красою наших гір, начальником наших легенів? Довбуш» і т. д. [т. 14, с. 12]. Довбуш – «велетна постать» 119-річного романтичного героя, месника; він – «таємничий високий чоловік», до того ж, – носій найвищих моральних цінностей, зразок служіння народові, фантастична, загадкова постать, яка з'являється в тексті в найбільш напружені моменти. Чудесні появи Олекси провіщають лихо або випробування для інших персонажів і водночас демонструють його готовність допомогти в нещасті. Його доля в романі справді «певною мірою нагадує страждання одного з персонажів Гоголевої “Страшної помсти”, котрий після загибелі опинився на вершині карпатських гір», тобто у міжсвітті, а це, своєю чергою, означає, що «герой не належить цілковито ні до хронотопного земного світу, ні до потойбічного. І в М. Гоголя, і в І. Франка причина однакова – тяжкі гріхи, скоєні у земному житті, не пускають у вічність»⁴⁰. Георг Брандес відзначав таку характерну рису

³⁷ Щурат С. Рання творчість Івана Франка. С. 164.

³⁸ Там само. С. 166.

³⁹ Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності). С. 138.

⁴⁰ Крохмальний Р. «Дух таємничий, незаний, а сильний...» (когерентність світів у повісті Івана Франка «Петрії й Довбушуки») // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 1. С. 757–758.

романтизму, як особливе ставлення до природи: замість сентиментального, як у Руссо, воно стало фантастичним, і звідси, на думку дослідника, впливає пристрасть романтиків до легенд і казок, до народних повір'їв про ельфів та демонів. «Романтикові до смаку лишень темрява ночі і гірських ущелин»⁴¹.

Основні конфлікти в романі провокують персонажі-антиподи, носії добра (Петрії) і зла (Добошуки). Постаті Петріїв ушляхетнено, натомість навіть зовнішність Олекси Добошука виведено потворною. Ось, наприклад, Кирило Петрій: «Із черт його лица і із всіх його движеній пробивалася сильна воля, енергія, свобода духу, а око світилося живим, но спокійним блеском мужа, котрий свої похоті і страсті усмирив, котрий умів панувати над собою і над життям, но і з твердою вірою, постійно і сміло, з певністю себе ступав до якоїсь вищої цілі» [т. 14, с. 7]. А ось його основний опонент: «Чоловік той дивне якоесь мав подобіє в своїй фізіономії до одного з тих буків, що вінчали Довбушів верх. <...> Лице його заплюске, губи, з котрих долішню зубами прикусував, трохи віддуті, чоло широке, як доска, а на обох його кінцях кості, дивно якоесь вистаючії, творили понад його очима дві подовжнії, поперечнії могилики, мовби насади двох рогів на голові вола, – все то надавало йому вид тарана, котрим в давнині розбивано мури» [т. 14, с. 9]. Поділ персонажів на негативних і позитивних є в романі критерієм для розмежування на переслідувачів та їхніх жертв. У боротьбі за скарби гине Кирило Петрій, жорстоким тортурам піддано Андрія, накладає на себе руки його наречена Олеся Батланівна, яку звалтували Сенько й Ленько Добошуки. Щоправда, характери Андрія й Кирила Петріїв, Олекси Добошука подано в романі не завершеними, а здатними до розвитку. Сутички, дуелі, втечі й погоні – усе це також характерно для романтичної естетики. Хоча місце подій конкретизовано (село Перегинськ), основні події розгортаються не в ньому, а в інших, типово романтичних топосах⁴²: у лісі біля підніжжя Чорногори, у самотній корчмі серед безмежного бору тощо, а найважливіші події часто відбуваються на тлі розбурханої природної стихії – нічної бурі [т. 14, с. 38], заметілі [т. 14, с. 127–128] тощо. Свого часу С. Щурат відзначав, що твір «характеризується заплутаністю, своєрідною “екзотичністю” сюжету та фабули, фантастикою і таємничістю, що інколи переходить у містицизм, персонажами з ірреальними властивостями духа і фізичної сили, замилуванням описами диких гірських красвидів, закопаних скарбів, підземних ходів, пристрасної любові, завзятого ворогування, кривавої помсти і муки, сили прокляття і т. ін.»⁴³.

Ростислав Заклинський спостеріг: «В головних рисах, що на них зосереджувалася вся увага автора, домінує романтизм. Дрібні, що про них письменникові не так ходило, виявляють побутові риси, – вони живі й переважно реалістичні. У авторів з певною яскраво вираженою тенденцією часто буває, що головні особи бліді, невиразні й неприродні, бо вони не раз є втіленням думок автора, а другорядні особи охарактеризовані яскраво й виразно, хоч часом тільки кількома мазками. Це трапилося до деякої міри також Франкові в “Петріях і Довбушуках”»⁴⁴. Має рацію і Ростислав Чопик, котрий стверджує, що «“Документи молодечого романтизму”

⁴¹ Брандес Г. Литература XIX века в её главных течениях. Немецкая литература. СПб: Издание Ф. Павленкова, 1900. С. 54.

⁴² Має цілковиту слушність Іван Ціхоцький, коли стверджує: «Перелік топографічних назв (Перегинськ, Чорна Гора, Болехів, Гошів, Розгірче) стосується майже виключно Бойківщини та Гуцульщини. Але гірський етнографічний колорит, культура і побут гірняків на той час Франка, здається, взагалі не зацікавили. Етнографічний і територіально-мовний колорит у повісті заміщений колоритом подієвим» (Ціхоцький І. Мова прози Івана Франка (стилістичні новації). С. 60).

⁴³ Щурат С. Повість Івана Франка «Петрії і Довбушуки» // Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1956. Зб. 5. С. 211.

⁴⁴ Заклинський Р. Перша повість І. Франка. С. 41.

засвідчують лише схилення Франка-початківця у цьому напрямі, лише схилення, та далеко не прийняття. Романтизму тут вдосталь, однак письменник намагається не розчинятися в ньому, стояти збоку, мов зумисне, для експерименту занурювати туди своїх героїв, аби показати: ця дорога веде в нікуди»⁴⁵.

Разом із романтичними у стильову структуру роману увійшли й виразні елементи готики. Їхня наявність у творі пояснюється насамперед тим, що готицизми часто органічно входили до романтичного твору. Триєдині жанротворчі атрибути готичного роману – таємничість, жах, напруга очікування – передбачали естетизацію страхітливого, несамовитого, демонічного, що є характерним і для естетики романтизму. Уже сучасник І. Франка М. Коцюбинський помітив, що в романі «повно всякого страхіття, розбійників, заклятих скарбів, привидів, душоубства і оживаючих мерців»⁴⁶, а сучасний дослідник ствердив: «“Петрії і Добошуки” – за жанром твориво скомпліковане, але то був роман готичний *par excellence*»⁴⁷.

В іншій праці Іван Денисюк справедливо зазначав, що «Петрії і Добошуки» – це готичний роман, але не просте наслідування західноєвропейського, а жанр, переломлений через кипучий темперамент молодого автора, його буйну фантазію й українську дійсність – історико-легендарну й сучасну»⁴⁸. Франко, продовжував учений, своїм твором «ніби вводить ін’єкцію європеїзму в українську літературу (стимул ішов від Гофмана та інших західноєвропейських письменників). Але запозичений елемент Франко закорінював у свій національний ґрунт – «у перекази про Довбуша й заховані скарби, у національні проблеми українців»⁴⁹.

Схожу тезу висловила й Тамара Гундорова: «Загалом образна і стильова різнобарвність повісті [так визначено жанр твору. – *М. Л.*] “Петрії і Добошуки” була підпорядкована готичній концепції, згідно з якою фантастичне й жахливе не відділені, а наявні в самій реальності. Франкову повість можна вважати класичним зразком пізньоромантичної готики, взорованої на відомі книжні зразки цього жанру, наявні у творчості Гюго, Гофмана, Сю та широко використовувані у творах масової літератури»⁵⁰.

За спостереженнями Христини Пастух, «готичний роман мислиться передусім як роман таємничої несамовитості і жаху»; «етапами жаху є тривога, таємничість, що їх навіюють затемнений простір, пустка, самотність і тиша. Незнайомість речі зумовлює подив, активізує наші емоції. Сила, раптовість, біль і тривога – ці фактори усі разом впливають на нашу психіку»⁵¹. У готичній романістиці, заснованій «на психологічних категоріях *mystery, suspense, horror* (таємниця, напруга очікування, жах)», за цією ж дослідницею, «викристалізувалися дві тенденції: 1) зображення гри зі страхом, або ж “приємного страху” і 2) виклику психічного стресу несамовитим жахом»⁵². Для роману «Петрії і Добошуки» як пізньоромантичного твору притаманні радше ознаки першої тенденції. Такі локуси твору, як Гошівський монастир і його бібліотека з потаємними дверима й підземними ходами, хага-пустка у Довбушівці, місце нарад і тортур та її інтер’єр, замок воєводи

⁴⁵ Чопик Р. Ессе Ното: Добра звістка від Івана Франка. С. 40.

⁴⁶ Коцюбинський М. Іван Франко // Коцюбинський М. Твори: В 7 томах. К.: Наук. думка, 1975. Т. 4. С. 45.

⁴⁷ Денисюк І. Літературна готика і Франкова проза // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2. С. 191.

⁴⁸ Денисюк І. Новаторство Франка-прозаїка. С. 56.

⁴⁹ Там само.

⁵⁰ Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. С. 27.

⁵¹ Пастух Х. Готична поетика у романі «Буревіхи» Емілії Бронте. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. С. 21, 23.

⁵² Там само. С. 35.

Шепетинського, самотня й віддалена оселя пасічника Семіона, у якій Довбуш переховував Мільцю, печера з кістяками, куди в пошуках скарбів потрапляє Невеличкий, – усі вони привносять у роман типовий готичний колорит. Наскрізна деталь твору (його річ-символ) – скарби Довбуша, котрі так і залишаються нездобутими, а також інші вагомні деталі – таємничий рукопис із загадковим кодом «Врем'я. 25. Юлій. 1856. Гош. Мон. Бібл. Час. 12. Пвн.» (у ньому – інформація про чергову з'яву Довбуша), Псалтир, що розкриває загадку походження Ісаака Бляйберга, – створюють атмосферу таємничості (іноді досить моторошну), містичності й тримають читача в постійній напрузі. У звичайний хід подій нерідко втручаються надприродні сили (наприклад, Довбуш тричі рятує від смерті Андрія). Сюжет роману сповнений непередбачуваності й авантюристичності у вчинках, чисельних метаморфоз і невпізнань, що надає йому заплутаності й ускладненості. «Обстановку у готичному романі, – влучно спостерегла сучасна дослідниця, – становлять руїни замків, понурі монастирі, підземні льохи і тіснуваті коридори, місця тортур і пустелі, оповиті таємницею, стережені, недоступні, смердючі, вологі місця злочинів й актів смерті. У “Петріях і Добошуках” функцію понурої будівлі сповнює “гошівська церков”, над якою грізно стримить монастирська гора, а неподалік “шумить сердито” гірська ріка. У монастирських підземеллях криється бібліотечна зала, від якої віє “якимсь таємничим духом старини” і де довгі роки переховується легендарний Довбуш. Таку ж роль відіграє німий і понурий “замок воєводський, як великанський півмісяць”, а також Довбушуківка, в якій “не видно було того життя сільського, там усе, як завжди, було понуре і немов мертве” [т. 14, с. 47]»⁵³.

Твір порушив проблему існування зла (воно, з одного боку, – трансцендентна сила, з іншого, – походить від двоякої людської природи), яку нагнітає провідний метанаративний мотив твору – боротьби Добра зі Злом, що призводить до неодмінної покари за надмірну людську захланність. «Моральне зло ніколи не повинно побіждати» [т. 26, с. 19], – зазначав Франко в одній із ранніх літературознавчих студій «Слівце критики» (1876). Власне, осмисленням знаків-символів Добра і Зла романтично-готичний роман значно поглиблюється, набуваючи параболічності та філософічності. Р. Заклинський помітив ще одну характерну ознаку романтизму, котра в романі тісно переплітається з елементами готики: «Видатною ознакою давнішого романтизму, ознакою, характерною для багатьох романтиків, – є зв'язок з християнством, з релігією, особливо з католицизмом. Ця властивість романтизму виявлялася не тільки в літературі, а й в усій ділянці мистецтва». Така ознака романтизму виявна в описах Гошівського монастиря, в епізоді сповіді Довбуша та ін⁵⁴. Христина Ворок слушно стверджувала, що засадам романтичної традиції, «барокових та готичних тенденцій з притаманними їм рисами нагнітання жаху та страху» підпорядковано й поетику сновидінь у творі: «У першій редакції роману “Петрії і Добошуки” простежуємо тісне та химерне переплетіння сну і реальності, що характерне для стилю готики» (сновидіння Андрія Петрія, візії монаха Методія); «елементи емоційної напруги, віщування через сновізії, наголос на конкретних прогностичних знаках» (сон Олесі Батланівни), а також виразна символічність сновидінь (наприклад, Довбуша)⁵⁵.

Попри романтично-готичний містицизм, загадковість і таємничість сюжету, в романі виявний авторський пошук причинно-наслідкових зв'язків між явищами

⁵³ Горнятко-Шумилович А. Синтез барокового, готичного й романтичного начал у «Петріях і Добошуках» Івана Франка // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 1. С. 746.

⁵⁴ Заклинський Р. Перша повість І. Франка. С. 53.

⁵⁵ Ворок Х. Поетика сновидінь у прозі Івана Франка. С. 93–94.

дійсності. Дії персонажів нерідко мотивуються еволюцією⁵⁶ їхнього внутрішнього світу. Так, Андрій Петрій, мужньо перенісши важкі фізичні тортури і не виказавши скарбів, не витримав випробування ореолом мученика, сливе боротьби із самим собою, яка є «найважливіша для того, котрий посвящається за якусь високу ідею» [т. 14, с. 137]. У його чисту й незіпсовану душу поступово закрадається гординя, а з нею самозакоханість і «певний рід снисходительності», особливо ж у ставленні до селян. Саме гординя штовхнула Андрія на невдалий шлюб із Дозею Кралінською, що призвело до остаточної втрати рівноваги духу й сили волі. Таємницю сховку скарбів він відкриває Ленкові Добошуку. «Залізна натура» Кирила Петрія поступово підточується страхом і недовір'ям до інших, її щораз більше опановує скупість. Він не приймає до себе Олексу Добошука, свого давнього ворога, котрий після в'язниці пропонує йому готовність до згоди.

Романтично-готична образність роману перемежовується відвертими натуралістичними описами з їхньою точністю й увагою до факту – провісниками майбутньої естетичної концепції Франка. Ось, наприклад: «Він [Невеличкий. – *М. Л.*], не без дрожі і відрази, приступив ближче до кістяка жінчини і торкнув його злегка ногою. <...> Одежа, покривавша трупа, розпалась і відкрила голії білії ребра, а межі ними на грудній кості лежала стара книга, котра, як здавалось, не підлягала ще зіпсуттю» [т. 14, с. 136]. Або: «На землі, простерта, лежала мертва Демчиха, поцарапана і погрижена зубами так, що годі було і лице її розличити. <...> А страшно, відай, мучилась до смерті, пальці глибоко впила в землю, а ногами заперлась о перегнулу дилину» [т. 14, с. 181]. Власне, такі пасажі органічно вписуються в образну систему роману, посилюючи в читача відчуття моторошшя й жаху. Окремі топоси, зокрема Гошівський монастир, скеля в Розгірчі, як зізнавався письменник, засновані на засобі автопсії.

Роман порушує конкретні соціальні проблеми, вирішенню яких підпорядкована вся образна система. Ведучи боротьбу за скарби, охороняючи їх від Добошуків, Петрії спершу прагнуть у назначений провидінням «час ділання» «уживати зобраних грошей на добро народу» [т. 14, с. 27], на «пользу і двигнене» його [т. 14, с. 56]. Проте, як і в народних легендах і переказах, скарб застається недоторканим і за волею Провидіння не дістається жодній із родин. Ісаак Бляйберг упевнений, що «се Божа воля і Божа справедливість не допустила, щоби тоті гроші, набуті сльозами, убійствами і рабунком, помогли до осягнення так святої, великої цілі, як двигнення бідного народу» [т. 14, с. 242]. Скупчення власних сил, власна жертвовність, власна праця для народу – ось провідна ідея твору. «Наша хоругов, – твердить у розв'язці роману Андрій Петрій, – плуг і книга! Плуг – то наша сила, книга, просвіта – то наша будучність!» [т. 14, с. 243]. Так Франко в романі виходить за межі романтично-готичної естетики, вустами персонажів висловлюючи націєтворчі й націєзахисні ідеї. Сам письменник усвідомлював ідейно-стильову неконсеквентність роману: його «Петрії» «розпочаті під враженням фантастичних оповідань Е. А. Гофмана, а кінчені вже потроху в іншій дусі (при кінці піднесено важність читалень і спілок господарських» [т. 49, с. 244–245].

Р. Заклинський точно підмітив, що «в першій редакції основна проблема повісті – соціальне піднесення селянства і національне відродження – за старими методами роботи попадає в безвихідне становище, але на їх місце виникають нові методи, народницькі – і повість закінчується оптимістично, дає надію на здійснення найважливішої проблеми повісті»⁵⁷.

⁵⁶ Поняття «еволюція» розуміємо як одну з форм розвитку руху в природі і суспільстві, суттю якої є неперервні поступові зміни, просування й поступ уперед (Див.: Пауш А. Філософський світогляд Івана Франка: Монографія. С. 100).

⁵⁷ Заклинський Р. Перша повість І. Франка. С. 42.

Поетика роману, отже, відбиває еволюцію естетичних поглядів Франка, помітну й у ранніх теоретичних і критичних працях. За спостереженнями Генрика Маркевича, у 70-х роках XIX ст. у літературних маніфестах, зокрема галицьких, помітна постромантична течія, філософською підвалиною якої був зазвичай «спіритуалізм, визнання переваги чуттєвого чинника над інтелектуальним, вищости духових цінностей над матеріальними, віра в здобуття свободи, справедливості й братерства народів [тут і далі переклад з польської мови мій. – М. Л.]»⁵⁸. Франків «студіум естетичне» «Поезія і її становисько в наших временах» (1876) цілком відповідає такій кваліфікації. «Безперечна се річ, – писав Франко, – що життя во всіх своїх безчисленних появах і относінах єсть найвищим, ба навіть ісключним предметом поезії [тобто літератури. – М. Л.]. Тільки життя може розбудити в нас живий інтерес. Життя – то поезія, а поезія – то життя» [т. 26, с. 393–394]. З іншого боку, поезія – це «індивідуалізування ідеалу», під яким молодий Франко розумів «поняття якогось предмета, із котрого виключені всякії темні, злії, неінтересні і підлії свойства»; предмет «без змазі і хиби». Література повинна впроваджувати читача в «певний ідеальний світ» [т. 26, с. 396]. Але оскільки життя виявляє й чимало «низьких, щоденних, брудних сторін», то література, котра б мала оперувати ідеалами, відчужиться від життя. Тим-то Франко впровадив у логіку міркувань поняття поетичної справедливості, мірилом якої є «людськість», тобто «загальний об'єм чоловічеських чувств, чоловічеських вліченій і чоловічеської волі, і якнайглибше поняття наука моральності, якнайглибше поняття становисько чоловіка в отношенію до божества, до природи і до общества» [т. 26, с. 396]. Іншими словами, література – «копіювання життя в його розумних проявах, руководимого поетичною справедливістю» [т. 26, с. 397].

Молодий естетик стверджував, що кожна особистість є носієм суто індивідуального внутрішнього, ідеального світу, який формується під впливом багатьох зовнішніх чинників («життя, виховання, щоденні заняття, налоги, страсті»), тобто носієм «іскри божества, котрою наділений дух людський» [т. 26, с. 398]. Тим-то й життя, «яко приплив животворящего Божого духу», є предметом літератури, але тільки доти, доки в ньому тліє ця «іскра божества». Таким чином, література – це «винайдення іскри божества в дійствительності» [т. 26, с. 399], і вона покликана представляти читачеві «не романтичні фантазмагорії», а «життя, яким всі живем», дійсний світ; закликати любити людей такими, як вони насправді є; зазирати «вглиб душі земним людям» і виводити «їх хорошії, добрії, ідеальні сторони», знаходити в їхніх душах «іскру божества» [т. 26, с. 399].

Отже, трактат «Поезія і її становисько в наших временах» (як і роман «Петрії і Добошуки») позначений пошуком нової (у порівнянні з романтичною) естетики. Міркування Франка-теоретика мають значною мірою ідеалістичний характер (від слова «ідеалізм», котрим позначено «філософський напрям, що визнає ідею, дух, свідомість, відчуття первинним, вихідним, а природу, матерію, буття – вторинним, похідним»⁵⁹). Особливо це стосується положення про життя як наслідок «припливу животворящего Божого духу». Однак скерування творчого духу до життєвої конкретики, до дійсності з її світлими й темними боками, визнання унікальності особистості, зокрема її внутрішнього світу, увага до чинників, що формують цей світ; студіювання психології людини; пошук причин існування «злих боків

⁵⁸ *Markiewicz H. Pozytywizm / Wydanie trzecie, zmienione i rozszerzone. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 1999. S. 17.*

⁵⁹ *Філософський словник / За ред. В. Шинкарука. К.: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії Академії наук Української РСР, 1973. С. 167.*

життя» – все це вказує на формування Франкової методики пошуку причинно-наслідкових зв'язків між явищами й поняттями, прогнозує природний перехід до позитивістської аксіології.

У «Літературних письмах» (1876) Франко висував вимогу сформуванню соціальної критики, яка б розглядала твори мистецтва з огляду на середовище, де вони постали, яка б визнавала, що «життя і його відносини становлять найвищу ціль штуки і науки» [т. 26, с. 26], і розглядала б літературу як відгомін і дзеркало потреб, змагань і думок суспільства. Література ж повинна «шукати нових доріг, більше природних і відповідних життю самому» [т. 26, с. 38], а оскільки «життя – то ділання, то труд» [т. 26, с. 32], то й вона мусить вести мову про «правду життя», «правду людських гадок і діл» [т. 26, с. 40], використовувати сучасні, а не історичні сюжети [т. 26, с. 47].

Публікування «Петриїв і Добошуків» у журналі «Друг» збіглося у часі з читанням трьох листів М. Драгоманова до редакції цього часопису, в яких публіцист звернувся до галичан із цілою низкою вимог. Він ганив молоду редакцію журналу насамперед за нехтування народною мовою («Хоч як не відхрещуйся, а тепер від хлопської галицько-української мови не втечеш, живучи в Галичині»⁶⁰), «корил молодёжь за её культурную и научную отсталость, за леность мышления, за отсутствие этического идеала, указывал неотложный нравственный долг» [т. 41, с. 145–146], закликав творити таку літературу, яка була б зрозумілою й доступною широкому загалові й у якій порушувалися б теми з народного життя: «А втім, на мою думку, краще не сперечатися, а зайнятися спільною роботою в безспорному напрямі: просвітою народу, його мовою, зближенням вищих верств з народом, між іншим і при допомозі літератури про народ і народною мовою»⁶¹. Галицька література, до того ж, у жодному разі не повинна ігнорувати передових європейських ідей. Драгоманов спонукав галицьких письменників до європеїзації літератури, до знайомства з художніми здобутками Європи і Росії, до невсипущої праці задля витворення українсько-руської галицької інтелігенції («передового меньшинства»), яка зуміла б засипати прірву між нею й народом, одним словом, пропагував інтелектуально-духову працю в руслі «українщини» на противагу «рутенщині». «Как видите, тут ставится вопрос не об одном только языке, – писал він, – а о целом направлении культуры и деятельности образованных слоёв. “Украинщина” – это не только литература на родном языке, т. е. языке большинства, это передача ему результатов мировой цивилизации, преимущественно, если не всецело, посвящение интеллигенции, которая могла воспитаться только потому, что народ работает, обливаясь потом, на службу этому народу – нравственную, политическую, социально-экономическую – с целью удалить от народа невежество, безнравие, эксплуатацию»⁶². І далі: «За два года у вас не было ни одной статьи о народе, его быте, нужде и горе, ни даже повести из народной жизни, отчего у вас не была популяризована ни одна передовая европейская идея – научная, политическая, социальная»⁶³.

Про вплив на Франка листів Драгоманова, а також про інші чинники росту Франкового таланту, Степан Смаль-Стоцький вів мову ще за життя письменника: «Що талант Франка не знидів і не заснітився, як багато інших, а розвинувся так

⁶⁰ Драгоманов М. Три листи до редакції «Друга» // Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: У 2-х т. К.: Наукова думка, 1970. Т. 1. С. 401.

⁶¹ Там само. С. 399.

⁶² Там само. С. 407–408.

⁶³ Там само. С. 410. Євген Нахлік вважає, що «свою першу ідеологічну переорієнтацію Франко вчинив під впливом третього листа до редакції журналу “Друг” (1876. № 14/15. 24.VII/5.VIII)» (Нахлік Є. Віражі Франкового духу. С. 23).

широко, так всесторонньо, так сильно, а др. Іван Франко став тепер найбільшою окрасою української літератури, – се треба завдячити передусім таки надзвичайній величині самого таланту, а відтак Драгоманову, що якраз в той час (в половині 70-их років), нав'язує нитки з галицьким молодим поколінням, а нарешті також – хоч як се видається, може, парадоксальним – і указові з р. 1876-го, що ним заборонено в Росії українську мову»; це, своєю чергою, «потягнуло за собою зовсім несподівані, для Росії дуже небажані, а для української нації навіть дуже спасенні наслідки»⁶⁴.

Сучасний дослідник Роман Піхманець воліє не перебільшувати впливу епістол Драгоманова на зміну ідейно-естетичних Франкових засад. На його думку, «нема підстав стверджувати без застережень, що поворот Івана Франка в бік соціальних і громадсько-політичних виразів чи реалістичних принципів образотворення відбувся винятково під впливом Драгоманівських Листів. Їх настановний потенціал міг справді хіба “додати [...] духу і охоти” (та аж ніяк не здійснити переворот у свідомості) і сприяти таким чином утвердженню означених первнів у ролі провідних і домінуючих»⁶⁵. Адже, за тим-таки дослідником, «формування нових ідей, образів, життєвих форм є надто складним, багатолінійним і внутрішньо неоднорідним процесом» і аж ніяк не є одномоментним явищем⁶⁶. Про «певну обмеженість», яка виявилася в листах Драгоманова, вів мову й М. Гнатюк⁶⁷. Та все ж Драгоманов допоміг Франкові віднайти одну «провідну зорю», «вказавши на передові європейські ідеї, а також надавши його лектурі й мисленим процесам нових імпульсів, упорядкованості й системного характеру». Друга ж дороговказна зоря «пробивалася з-за хмар і з імлі національних симпатій та уподобань всупереч його [Драгоманова. – М. Л.] зусиль і настанов. І ця друга (ієрархічно, а відтак з онтологічного й аксіологічного погляду вона була першою, визначальною, як називає її поет) складова Франкового світогляду руйнує в засновку концепцію вирішальних впливів Драгоманова на становлення Івана Франка як творчої особистості і як “громадського чоловіка”»⁶⁸.

Про зміну Франкового світогляду і його естетичних поглядів свідчать листи М. Павлика до М. Драгоманова. Так, у листі від 16 липня 1876 р. Павлик писав: «Франко то просто казав мені з початком сього року: “Я пишу для інтелігенції, а для хлопа не гадаю”, і хоть жалує тепер, що так казав, то все він таки двулличний і все потягає за попівськов доньков, що її любить. Як я був з ним на селі, то він мені там при всіх казав: “Якби Ви побули довше межі інтелігенцією, то бисте так не зლობилися на неї”»⁶⁹. Очевидно, що Франко «прагнув стати “салонним” письменником, одружитися з дочкою священника, працювати гімназіяльним учителем. Протягом 1876–1878 рр. усі ці можливості відпали одна по одній»⁷⁰. В епістолі ж від 2 листопада 1876 р. Павлик зізнавався: «Нові гадки йдуть межі молодіж незамітно, але сильно, так що молода партія явно вже каже, що льві(в)ські народовці

⁶⁴ Смаль-Стоцький С. Характеристика літературної діяльності Івана Франка: ювілейний виклад. Львів: Накладом автора, 1913. С. 4.

⁶⁵ Піхманець Р. Листи Михайла Драгоманова в редакцію «Друга» і формування художньо-світоглядних засад Івана Франка // «І все життя – подвижництво у рідному слові...». Статті, дослідження, спогади про професора Любов Миколаївну Кіліченко. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2017. С. 117.

⁶⁶ Там само. С. 118.

⁶⁷ Гнатюк М. Іван Франко в літературно-естетичних концепціях його часу. С. 73.

⁶⁸ Піхманець Р. Листи Михайла Драгоманова в редакцію «Друга» і формування художньо-світоглядних засад Івана Франка. С. 119; його ж. «Признаюся до гріха...»: драматичні колізії взаємин Івана Франка з Михайлом Драгомановим // Записки НТШ. Львів, 2016. Т. CCLXIX: Праці Філологічної секції. С. 106.

⁶⁹ Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом. Чернівці, 1910. Т. 2 (1876–1878). С. 57.

⁷⁰ Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні: Франко та його спільнота (1856–1886). С. 188.

далеко лишилися позаду науки, і бачить, що треба вчитися. Дольницького б не пізнали, Франка також. Він хотів було відобрати собі життя, що таке уперед думав і писав, і казав, що у цім винен Дольницький. Той чоловік, що казав мені тогид: “Я не думаю писати по-хлопськи, за хлопів і для хлопів”, – тепер зовсім перевернувся, побачити можете із “Друга” (псевд. Мирон***))⁷¹. Можливо, певний вплив на Франка мав його вітчим Гринь Гаврилик, про що здогадуємося з листа Павлика до Драгоманова від 18 травня 1876 р.: «У Дрогобичі пізнав я також Франкового вітчима, Гаврилика із Нагуєвич: зговорилися ми, і він каже Франкові: “Лиши тих ‘Добошуків’, то неподібне [неправдиве, непридатне. – М. Л.], а возьмися до чогось розумнішого; уже ‘Денис’ [повість Михайла Вагилевича, що друкувалася в ‘Друзі’. – М. Л.] подібніший, хоть і то так не було”. І се каже селянин письменний о “Друго-вій” літературі...» І додав: «Видите, яких літераторів виховує гімназія, що не в силі щось людського [вартісного. – М. Л.] написати, а то буде так довго, доки не буде добрих професорів до руського»⁷².

Про те, що естетична природа роману несе на собі відбитки еволюції Франкової свідомости, писав свого часу Р. Заклинський, щоправда, з дещо вульгарно-соціологічних позицій: «Через те, що автор писав його частинами в міру того, як “Друг” друкував його, та що друкування тягнулося довго, на повісті яскраво відбилася основна зміна соціально-політичних поглядів її автора. Повість є одночасно переходом до наступного періоду творчости І. Франка, періоду високого підйому соціальної свідомости й революційного запалу письменника. Насамперед закінчення повісти міняється сильно як соціально-політичним його змістом, так і формою, що, зрештою, вже давно відзначила критика. Ці зміни змісту й форми є в органічному зв’язку між собою. Вони відбуваються під впливом тих самих причин, тих самих соціально-політичних рухів і течій і цілком залежать од них»⁷³.

Степан Щурат також вважав, що на змісті роману помітно зміну Франкового світогляду: «Пристаюючи до написання повісті, Франко планував розгорнути її дуже широко. Згодом, відповідно до еволюції світогляду письменника, змінювалося і його ставлення до давно задуманого твору, який треба було продовжувати. Це, насамперед, проявилось у поступовій тенденції обмежувати розмір наступних частин повісті: перша частина має 20, друга – 12, третя – 9 розділів»⁷⁴. Р. Чопик взагалі вважає, що «даремно Франко дописує третю частину повісті, де хоче переконати себе й читача у переродженні романтичних героїв на апостолів “правди і науки”, поставивши в один ряд остаточно помирених “Петріїв” і “Довбушуків” <...>. “Тверда консеквенція” саморозвитку їхніх характерів вимагала поставити “крапку” по заслони частини другої (молодий Петрій гине морально; старий – фізично; Довбушуки пропадають – святу справу загублено, романтизм самоліквідується, наче блудний вогонь у трясовині пристрастей)»⁷⁵. Стверджувати про самоліквідацію романтизму, нехай навіть у творчості Франка, вагомих підстав немає, адже письменник, ведений власними «романтичними скоками», нераз повертався до його творчих засад.

Звернення Франка до соціальної проблематики в романі не випадкове, як і закономірною є відкрита композиція «Петріїв і Добошуків». У фіналі роману автор зауважив, що його твір лише уривається, але не закінчується. Він – «лиш пролог до властивої повісті, лиш казка перед історією, лиш пригравка до пісні»

⁷¹ Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом. Т. 2 (1876–1878). С. 96.

⁷² Там само. С. 26.

⁷³ Заклинський Р. Перша повість І. Франка. С. 6.

⁷⁴ Щурат С. Рання творчість Івана Франка. С. 146.

⁷⁵ Чопик Р. Ессе Номо: Добра звістка від Івана Франка. С. 42.

[т. 14, с. 244]. Творчо засвоївши гімназійну та студентську лектуру, І. Франко створив оригінальний роман, надавши йому українського національного колориту й наснаживши його органічно-українським ідейно-проблемним змістом. Ідея ж жертвовної праці для народу потребувала конкретнішої реалізації. Тому перший роман Франка – лише пролог, лише констатація необхідного й запевнення у власному подальшому «часі ділання»: «Історія ділання і пожертування – то, може, не так романтична, но остільки інтересніша і поучительніша від історії страдання, оскільки тяжче життя жиється, як казка кажеться» [т. 14, с. 244]. Не випадково одночасно з «Петріями і Добошуками» письменник працював над творами з сільського життя: романом «Гутак», оповіданнями «Вугляр», «Лесишина челядь», «Два приятелі», які засвідчують зворот до нової естетики. Так виявляється аксонометрія першого Франкового роману.

«Петрії і Добошуки» – авантюрно-пригодницький романтично-готичний роман (пізньоромантичний у контексті української літератури) із натуралістичними стильовими вкрапленнями та запрограмованими соціальними тенденціями – перший завершений роман І. Франка і перший такого гатунку твір в українському письменстві. І. Денисюк вів мову про скомплікованість жанрової природи цього твору. «Є там риси і химерного, і навіть “злодійського роману”, історичного і сучасного (powieść współczesna), але є і щось більше за це. Автор у закінченні “Петріїв і Добошуків” називає свій твір **прологом**, “пригрівкою” до, очевидно, вже задуманих наступних речей, а також казкою, мабуть, у розумінні параболи, алегорії»⁷⁶. С. Пилипчук добачив у творі жанрові ознаки казки *ab definitio*, а саме побудову сюжету на виразному протистоянні добра і зла, бінарну опозиційність героїв, чіткий поділ їх на позитивних та негативних, сформованість, «готовість» їхніх характерів, за винятком Андрія Петрія, максимальну ущільненість і водночас сутєву уповільненість часу⁷⁷.

Сам автор оцінив його досить критично, вважаючи «плодом, замало дозримим» [т. 22, с. 328], кладучи «на карб незрілості» його «досить фантастичну топографію та не досить продуману композицію» [т. 22, с. 328–329]. При підготованні до друку другої редакції роману (вийшла 1913 р.) письменник змушений був, як сам зізнавався, робити багато скорочень, вилучати чимало зайвих описів ситуацій, апелювань до читача, ліричних відступів, авторських рефлексій та моралізацій, тобто «плодів незрілої фантазії та невиробленого літературного смаку» [т. 22, с. 486]. Через більш ніж півтора десятка років по опублікуванні роману Франко визнавав, що «увійшов на літературне поле молодим і невиробленим, а й опісля замість щирої поради і науки аж надто часто стрічав болячі удари, цинічні насміхи, а найчастіше тупий індивідуалізм і грубе незнання. Хіба трьох-чотирьох людей міг би я назвати, котрих приязнь і щире співділання помагали мені вироблювати мову і форму моїх поетичних складань, їх композицію і основні думки»⁷⁸. Крім того, деякі розділи твору він змушений був переробити, значно спростити композицію і редукувати всю третю частину, яка, на його думку, «не посуває ніякої акції далі, а тільки являється рядом сцен, без яких може обійтися повість, доведена до кінця другої часті» [т. 22, с. 487].

Однак розширюваність часового континууму і введення у твір персонажів із різних суспільних верств і національностей Франко вважав новаторством у галицько-

⁷⁶ Денисюк І. Новаторство Франка-прозаїка. С. 57.

⁷⁷ Пилипчук С. Роман Івана Франка «Петрії і Добошуки»: «вершини» та «низини» людського духу. С. 184–185, 187–188.

⁷⁸ Франко І. Передне слово // З вершин і низин. Збірник поезій Івана Франка. Друге, доповнене видання. Львів: З друкарні Наукового товариства імені Шевченка, 1893. С. 3–4.

руській літературі (про що вже йшлося вище). Вдалими у своєму першому романі зрілий письменник визнав виведені «живими сценами» картини ворожнечі між двома родинами, відносин руського попа до польського двору у XVIII ст., опришківства XVIII ст., розбійництва середини XIX ст., монастирського життя і життя урядничої родини у Львові, спроб вільнодумного руху серед євреїв і рабинської реакції проти нього⁷⁹, міщанського нещасливого шлюбу. Епізод, коли Невеличкий вибирається на стрімку скелю в Розгірчі, на думку Франка, можна вважати «прочуттям того замилювання до гімнастики та туристики», яке виявилось в галицько-руському суспільстві наприкінці XIX ст.» [т. 22, с. 487].

Довгий час роман перебував поза увагою критики. Причини цього Франко вбачав у вузькій розповсюдженості «Друга», слабко виробленій мові твору та етимологічному правописі [т. 22, с. 486]. Однак у 1891 р. О. Огоновський в «Історії літератури руської» дав йому першу оцінку. Ствердивши, що при написанні роману Франко «виявив напрям романтично-національний, зобразивши Олексу Добоша у сьайві вельми фантастичнім»⁸⁰, учений закинув авторові брак системи в поєднанні епізодів («бачимо, неначе в калейдоскопі, безперивну зміну драстичних образків, котрі укладаються побіч себе без систематичного перегляду»), перевантаженість твору побічними сюжетними лініями. «Видно, – писав Огоновський, – що молоденький автор не міг в тісних рамках помістити просторої картини, тому то бачимо на ній чимало згибів, а відтак малюнки одних осіб прикривають інші типи, між тим, коли панорама образу являється то в тьмавій тіні, то в яскравім світлі»⁸¹. У творі професор побачив «якийсь зачарований світ», де «романтичність, ба й містицизм можуть <...> звеличитись справдішнім тріумфом»⁸². Огоновський переконаний, що мотиви для свого роману Франко міг запозичити з драми Юрія Федьковича «Довбуш»⁸³.

Слід зауважити, що праця Огоновського, за словами самого Франка, мала біобібліографічний характер. «В історії літератури автор [Огоновський. – М. Л.] вважав найважливішим трактувати художнє полотно як прояв елементів біографії самого автора, – писав М. Гнатюк. – Праця Омеляна Огоновського була, по суті, першим літературним портретом Івана Франка, в якому зібрані найважливіші відомості біографічного характеру та подано аналіз літературних творів письменника»⁸⁴.

Лев Турбацький на шпальтах «Буковини» відмовив романові (у дописі його названо повістю) в літературній вартості, покликавшись на молодий вік його ав-

⁷⁹ Р. Заклинський писав, що «постава єврейського питання в молодого Франка однобічна. Він багато говорить про моральне піднесення єврейського населення, а серед практичних пропозицій часто згадує про модерну школу. Інших заходів не пропонував. Але як ця модерна школа з її гуманним і високоморальним напрямом мусила привести до знищення експлуатації та гніту пригніченої класи чи українського селянства – цього не тільки не сказав автор устами Бляйберга, але того навіть трудно догадатися.

До того, від постави єврейського питання в першій редакції повісті відгонить безнадійністю. Вирішити те питання береться одна людина, вкладає в цю справу весь свій час і кошти – і не приєднує дійсно до своїх намірів ні одної людини. Ще більше: Бляйберга оточує скрізь облудлива зрада, кидаючи негарне світло на характер тієї частини євреїв, що серед неї він працював» (Заклинський Р. Перша повість І. Франка. С. 24).

⁸⁰ Огоновський О. Історія літератури руської. Львів, 1891. Част. 3. Відд. 2. С. 973. Подаючи відгуки на Франкові твори, вміщені у прижиттєвій критиці, усвідомлюємо, що ця проблема потребує окремого дослідження.

⁸¹ Там само. С. 979.

⁸² Там само.

⁸³ О. Огоновський перебільшував вплив Федьковичевого «Довбуша» на роман «Петрії і Добошуки». Проблематика, тематика й спосіб побудови конфліктів у драмі Федьковича мають небагато спільного з романом І. Франка.

⁸⁴ Гнатюк М. Іван Франко в літературно-естетичних концепціях його часу. С. 86.

тора: «Заснована вона [повість. – М. Л.] ще на переказах народних, в своїй акції фантастична і замотана, – доперва при кінці, коли, видно, сам Франко в своїм розвитку змінився, сходить повість на більше реальний, патріотичний ґрунт. <...> Передовсім брався Франко писати повість фантастичну, се свідчить, що тоді не мав ще виробленого смаку літературного і що не знав, куди треба вступити, якою дорогою літературною йти. По-друге, не міг він знов опанувати того матеріялу, який мав в повісті, через то в повісті вийшло багато епізодів, що мають малу зв'язь з головною акцією, образи змінюються, путаються, повість стає темною... Закінчення зовсім інше, як початок, так що повість вартости літературної не має. Була то перша проба молодого Франка на полі белетристики, не повелася йому справді, так що нині тої повісти ніхто не читає, хіба той, хто студіює літературу, – але тут треба взяти під увагу молодий вік автора і брак якихсь основних принципів літературних. Бо коли лиш Франко станув в своїх теоріях літературних на певнім ґрунті, коли сказав собі, чого хоче і до чого йде, так і зараз слідуєча його робота белетристична “Два приятелі” вийшла зовсім доброю»⁸⁵.

Агатангел Кримський 1898 року помітив у сюжеті роману еволюцію Франкових поглядів і також оцінив твір не вельми високо: «Тая повість <...> має багацько фантастичного елемента, ба й писано її під впливом Гофманових казок; піддавши під вплив Драгоманова, Франко надав повісті кінець у демократично-просвітнім дусі – підніс вагу читальень та хліборобських спілок. Великої стійності в “Петріях і Довбушуках” нема <...>»⁸⁶.

Наприкінці 1898 року Михайло Коцюбинський почав писати українською мовою статтю про Франка у зв'язку з 25-річчям його літературної діяльності. Цієї праці не закінчив, проте приблизно 1900 р. з-під його пера вийшла стаття «Іван Франко. Биографическая заметка», яка за життя обидвох письменників із невідомих причин не була надрукована. Вона має ознаки науково-популярної статті, адже, як видно з її змісту, покликана була ознайомити з Франковою життєтворчістю найширше коло читачів. Стаття, побіч того, містить оцінні судження, що стосуються його творів, зокрема роману «Петрії і Довбушуки»: «Живая фантазия молодого писателя под влиянием фантастических рассказов Гофмана находит широкий простор в сенсационной повести “Петрії і Довбушуки” [точніше: “Петрії і Довбушуки”. – М. Л.], написанной Франко для “Друга”. Сотканная из всяких ужасов, заколдованных кладов, разбойников, привидений, убийств и оживающих мертвецов, окрашенная кое-где мистицизмом, – повесть эта не чужда, однако, социальных мотивов, сыгравших немаловажную роль в позднейшей литературной и общественной деятельности Франко, искрится блёстками истинного таланта, выросшего и окрепшего со временем»⁸⁷.

1907 року на зборах чернігівської «Просвіти» Коцюбинський, її тодішній голова, виступив із рефератом «Іван Франко», в основу якого покладено статтю «Іван Франко. Биографическая заметка». Автор реферату відтворив культурну й політичну ситуацію в Галичині 1870-х років, коли в літературу ввійшов Франко: «Цей час в Галичині був самим мертвим, як свідчать історики». «В літературних напрямках, – продовжував прелегент, – скрізь панує польська романтика, підмішана німецьким сентименталізмом XVIII віку», то ж не дивно, що «перша повість, яку пише Франко для журналу “Друг” (ця повість називається “Петрії і Довбушуки”), не дуже далеко одійшла од тодішньої галицької белетристичної продукції.

⁸⁵ Турбацький Л. Іван Франко (В 25-літній ювілей його літературної діяльності) // Буковина. 1898. № 125. 21. X / 2. XI. С. 1.

⁸⁶ Кримський А. Д[окто]р Іван Франко.. С. 502.

⁸⁷ Коцюбинський М. Твори: В 6 т. К.: Вид-во АН УРСР, 1962. Т. 4. С. 24.

Буйна фантазія молодого письменника, розпалена фантастичними оповіданнями німецького белетриста Гофмана, знаходить широкий простір у тій першій Франковій повісті. Тут повно всякого страхіття, розбійників, заклятих скарбів, привидів, душогубства і оживаючих мерців. Але, неважаючи на те, що цею повістю Франко оддав данину тодішній літературній школі, ми бачимо в ній вже й соціальні мотиви, добачаємо зародок того таланту, що незабаром розвився так пишно у других творах Франка»⁸⁸.

Антін Крушельницький писав, що «молодість Франка припала на час, коли романтизм заледве перекувітував, але плоди його духу ще мали сильний вплив на європейські суспільства». Тим-то його твір «Петрії і Добошуки» своєю формою нагадує фантастичні романи з часів пізнього романтизму⁸⁹.

Невисоку оцінку романові дала й Любов Жигмайло (псевдонім Любові Євгенівни Біднової, 1882–?, української публіцистки, письменниці, громадської діячки). Твір, на її думку, «був дуже невдалий і щодо змісту, і з боку мови». «Невдатний зміст» роману дослідниця пояснювала тим, що «молодий, а ще й до того талановитий письменник у своїх перших творах не знаходить вірного тону», однак він є свідченням Франкової вдачі: «ніколи, ніде не мати одразу повного блискучого успіху, а всього досягати працею та завзятістю [курсив авторки. – М. Л.]»⁹⁰.

Вказуючи на риси новаторства роману, І. Франко немовби захищав свій твір від різкої критики Сергія Єфремова, висловленої в монографії «Співець боротьби і контрастів: Спроба літературної біографії й характеристики Івана Франка» (1913). Цей роман, на думку Єфремова, «невдатний дитячий твір», у якому даремно шукати «якої-небудь вартости літературної» і в якому «поки що й не видати майбутнього значного художника»⁹¹. Хоча в його основу й покладено гуманну ідею, та «виконанням, думками, композицією <...> ця наївно-романтична й до нудоти солоденька повість [так кваліфікує критик жанр цього твору. – М. Л.] стоїть нижче від усякої критики»⁹². С. Єфремов вказує на неприродність ситуацій, силоміць накручених на кістяк фабули, «поплутану, шаблонуву» техніку, надмірність у зображенні «прозорих несподіванок, віщих снів, усяких чудес та віщуванняв», а також «безлічі всяких страхів», а попри те «кривда мусить-таки натрапити на відповідну кару, аби дати перемогу кисло-солодкій правді»⁹³. Поверхневими і примітивними, обмеженими «на самих зверхніх рисах» критик вважав характеристики й «обрисовки» персонажів, адже вони розмовляють і діють так, «як їм звелить автор, а він найчастіше користується з них на те, щоб устами перших проказувати всякі наївно-добротливі сентенції, а на чорному фоні других виразніше їх одтінити»⁹⁴. С. Єфремов закидав Франкові штучність мови в романі, неприродно піднесений і наївний тон, прозорість моралізаторських намірів. Лише подекуди, «неначе оази серед безводної пустині порожніх теревенів, фразистого балакання й блідих, вигаданих ситуацій» можна натрапити на добре випсану сцену, подробицю або реальний образ, «але й вони тонуть у безодні тієї нестримної балаканини»⁹⁵.

Щоправда, автор студії помітив різницю в мові між початком і кінцем роману: на останніх сторінках вона значно чистіша й ближча до народної. «Ви-

⁸⁸ Коцюбинський М. Іван Франко. С. 45.

⁸⁹ *Kruszelnyckij A. Szkice z ukraińskiej literatury współczesnej: Iwan Franko. Wasyl Stefanyk. Iwan Semaniuk. Leś Martowycz. Mychajlo Kociubynskyj. Kołomyja, 1910. S. 32, 13.*

⁹⁰ Жигмайло Л. Іван Франко // Дніпрові хвилі. 1913. № 6. 16. III. С. 87.

⁹¹ Єфремов С. Співець боротьби і контрастів. С. 33.

⁹² Там само. С. 31.

⁹³ Там само. С. 32.

⁹⁴ Там само.

⁹⁵ Там само. С. 33.

дно, – підсумовував Єфремов, – що й перша повість Франка зазнала на собі і мов у дзеркалі одбивала ту ідейну еволюцію, що саме тоді одбувалася з автором, редакторами й керівниками журналу»⁹⁶.

Оцінка першого Франкового роману з боку С. Єфремова надто різка й не завжди справедлива. Слід зауважити, що історик літератури висловлював свої судження про перший роман І. Франка мало не через 40 років після його опублікування і оцінював його з погляду естетики ХХ ст., не враховуючи, очевидно, особливостей літературного процесу в Галичині середини ХІХ віку й усієї специфіки розвитку індивідуального стилю, адже Франко-прозаїк, як уже йшлося вище, народжувався під знаком романтизму й готики, фольклору та нових суспільних ідеалів, і його «Петрії і Добошуки» цілком відповідали духові того часу.

Художні вади роману С. Єфремов пояснював віддаленістю молодого Франка від центрів інтелектуального життя та ідейних рухів, а згодом, по прибутті до Львова, неспроможністю зорієнтуватися серед різних течій і напрямів (насамперед народовського і москвофільського), котрі перетягували молодих людей то в один, то в інший бік. Роман, за Єфремовим, відбиває хитання й вагання молодого Франка і є свідченням «моменту кризису й перелому» перед тим, «ніж прибився він до справжнього свого берега», і цей перелом позначився на подальшій його творчій діяльності. На думку вченого, Франко опинився перед вибором: простувати «уторованою, гладенькою дорогою», тобто писати далекі від життя, мертві духом і мовою твори або, «порвавши одразу з традиціями минулого, ступити без повороту на шлях справжньої праці на користь народу, зробитися піонером нового в Галичині напряму». І вибрав другий шлях: «Наприкінці повісти все голосніше лунає, все дужче озивається голос застереження, що здержує автора перед уторованими стежками»⁹⁷.

У статті «В інтересі правди» (1913) Франко полемізував з багатьма положеннями Єфремова, котрий, на гадку письменника, «або не читав тих моїх молодечих творів, або виявив у своїм осуді повну нетямучість та непорозуміння». Франко визнавав, що «Петрії і Добошуки» – твір справді слабкий «з многих поглядів», та все ж багатий «різнорідними типами та сценами (селяни-багачі, біднота, євреї, розбійники, монахи, сільський священник, урядницька сім'я в місті, конокради, опришки), не говорячи вже про перші прояви туристики, національного почуття не тільки серед русинів, але й серед євреїв. Я вважав відповідним і можливим передрукувати сю повість, хоч і з деякими перерібками та скороченнями (вона вийшла ілюстрована в Чернівцях 1913 р.), та думаю, що й перша її редакція щонайменше нічим, навіть язиком, не відповідає тому осудові, який написав д. Єфремов» [т. 39, с. 230–231].

Не був у захваті від першого роману Франка й Микола Євшан, котрий, однак, побачив у ньому ембріон майбутньої оригінальної творчості письменника. Надрукований у малопопулярному журналі, етимологічним правописом, твір скоро був майже цілковито забутий, і лише історики літератури згадували про нього. Усі художні вади роману беруть свій початок від того, «що молодий автор не вмів тоді стати на власний ґрунт і ноги, а весь час намагався писати загальною тоді манерою і улягав чужим смакам»⁹⁸. Художню вартість роману, на думку Євшана, «можна оцінювати тільки оком тодішнього часу», бо тільки так зрозуміємо його

⁹⁶ Там само.

⁹⁷ Там само. С. 34, 35.

⁹⁸ Євшан М. Іван Франко. «Петрії й Довбушуки. Повість у двох частих. Друге перероблене видання. Із 6 образками і портретом автора. Чернівці, 1913, 292 с.» [Рец.] // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. С. 602.

структуру. «Але як автор не писав в чужій манері, все-таки пізнішого Франка можемо тут бачити в тому, як він намагається підійти до деяких справ і схопити деякі квестії суспільного життя. Слідно подув нових думок, на всякий случай видно, як автор не вмщується весь в тій повісті, як думка його окремо кудись вибігає і від часу працює самостійно. Другої такої повісті Франко не написав і не міг був написати: перейшов рубікон і пішов далі своєю дорогою в літературі»⁹⁹.

Ростислав Заклинський вважав роман «Петрії і Добошуки» найбільшим творчим досягненням Франка першого періоду його творчості, розглядав його як явище з естетичними ознаками першого і другого періодів: «Отож, яка слаба не була перша повість Франка “Петрії і Довбушуки” [так у Заклинського. – М. Л.], що він її написав наприкінці першого періоду, а закінчив на початку другого періоду своєї літературної роботи, вона все-таки значно піднімається понад ту творчість, що була до того часу. Перше, що тут вражає, – це широка постава (хоч і в романтичному стилі) питання про піднесення селянства та про емансипацію української національності»¹⁰⁰.

Він-таки писав, що «місце і значення цієї повісті в українській літературі невелике, переважно історичне. Раз – як матеріал для пізнання першого періоду розвитку її автора та вихідний пункт дальшого його розвитку й дальшого розвитку його творчості. По-друге – як одинокий взірць повісти, писаної в пізньоромантичному стилі»¹⁰¹.

Таким чином, перший друкований прозовий твір Івана Франка, попри художню недосконалість (у побудові сюжету й композиції, штучності окремих ситуацій, невироблену літературну мову, перевантаженість персонажами), все ж є вдалим дебютом письменника. Роман «Петрії і Добошуки» привносить в українську літературу нові неповторні ознаки, насамперед у царині стилю. Будучи синтетичним стильовим утворенням, він додає до стильової палітри нашого письменства готичної барви (темної, іноді зовсім похмурої, проте аж ніяк не гнітючої). Роман зацікавлює читача, що свідчить про талант Франка-початківця, котрий шукав свого шляху в літературі. Появу твору критика сприйняла прохолодно, закидаючи молодому письменникові (нераз слушно) чисельні вади. Проте той факт, що роман на прохання Василя Сімовича Франко підготував до друку вдруге 1913 року, промовляє про його знаковість і вагомість у контексті українського письменства.

2.3. Оповідання з народного життя

Водночас із публікуванням роману «Петрії і Добошуки» з-під пера І. Франка вийшли твори малої прози – «Лешишина челядь», «Два приятелі» (обидва побачили світ в альманасі «Дністрянка» 1876 р.) та «Вугляр» (надрукований 1909 р.), а також початок роману «Гутак» (залишився незавершеним). В автобіографії, що її написав для О. Огоновського (до 1890 р.), Франко зізнавався: «В тім же році [1876. – М. Л.] під впливом белетристики великоруської, особливо Льва Толстого і Тургенєва, а також Ем. Золя, зачав я писати ряд дрібних ескізів і новел (“галицьких образків”), в котрих задумав, не в’яжучися згори ніяким планом, змалювати життя галицького народу у всіх його верствах і проявах в міру того, як досвід життя заведе мене в стичність з різними типами і моментами того життя. Так повстало ще в 1876 році п’ять образків, з котрих тільки два (“Лешишина челядь” і “Два при-

⁹⁹ Там само. С. 603.

¹⁰⁰ Заклинський Р. Перша повість І. Франка. С. 11.

¹⁰¹ Там само. С. 66.

ятелі») надруковані були в «Дністрянци» [т. 53, с. 228]. Оповідання «Вугляр», теж написане 1876 р., опубліковано значно пізніше, 1909 року. Ще два твори, що про них згадував Франко, не збереглися. Один із них, на здогад С. Щурата, – оповідання «Піскарський кінь», від якого залишилася тільки назва, що Франко зафіксував у проекті збірки «Галицькі образки». Заголовок дає змогу припустити, що в цьому творі йшлося про долю возія піску, і своєю темою й сюжетними колізіями він близький до оповідання «Вугляр»¹⁰².

У листі до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 р. Франко писав: «<...> хоч у «Друзі» мусив зразу друкувати «язичієм», то все-таки у себе писав фонетикою і народним язиком. А коли в половині 1876 року народний напрям узяв верх і заманіфестувався поперед усього виданням «Дністрянки», я виступив в ній з першими оповіданнями з народного життя» [т. 49, с. 244]. У передмові до збірки ««Добрий заробок» і інші оповідання» (1902) він випрозорював творчі спонуки: всі вони пов'язані із задумом «збирати матеріали, ескізи та оповідання для змалювання образу нашої суспільності в різних її верствах, у різних змаганнях, працях, заробітках, стражданнях, поривах, ілюзіях та настроях» [т. 33, с. 400]. Реалізація задуму передбачала настанову на спостереження, дослідження, аналіз і верифікацію фактів і явищ, здобутих безпосередньо з довколишнього соціального світу, із суспільного та індивідуального життя особистості. У тому ж листі до М. Драгоманова Франко згадував: «Скінчивши сьомий клас, я перший раз пустився під час вакацій в дальшу вандрівку, перший раз не поїхав додому пасти худобу та помагати при збірці сіна і збіжжя. Я поїхав залізницею до Стрия, а відси рушив скільським трактом до Синевідська та на Побук, Бубнице, Тисів, Церковну, Мізунь, Велдіж, зайшов до Лолина. Ся маленька вандрівка дала мені пізнати трохи більше світу і людей, ніж я знав досі. Вернувши з Лолина до Дрогобича, я пустився в противний бік у гори на Опаку, Смільну, Тур'є, до Волосянки, де вуйко моєї пок[ійної] матері був попом» [т. 49, с. 244]. У цьому ж листі узагальнював: «Про свої новели скажу тільки одно, що майже всі вони показують дійсних людей, котрих я колись знав, дійсні факти, на котрих я дивився або про котрі чув від свідків, малюють крайобрази тих закутків нашого краю, котрі я, як то кажуть, перемеріяв власними ногами. В такім розумінні всі вони частки моєї автобіографії» [т. 49, с. 251–252]. Зорієнтованість на емпіричні, здобуті на власному досвіді знання сприяла формуванню й зміцненню в молодого письменника позитивістичного світогляду, що призвело до змін у художньо-естетичній практиці.

Оповідання «Вугляр» (написано не пізніше червня 1876) за типом сюжетно-композиційної структури належить до «верстатних» творів. Вони передбачають наявність персонажа-оповідача, якого за тих чи тих обставин зустрічає персонаж-автор і від якого довідується про певні події. Саме «верстатний» твір, близький до нарису, з достеменною конкретизацією хронотопу зустрічі з персонажем-оповідачем, покликаний був створити ілюзію об'єктивності у студіюванні життя. Автор конкретизує час і маршрут своєї подорожі: «Весною 1875 ішов я піхотою з Долини в гори в Велдіж» [т. 14, с. 245]. А далі зазначає: «Трохи оддалік, за невеличким горбком, побачив я вугляра» [т. 14, с. 246]. Чітка конкретизація наративної ситуації передбачала й увагу до найдрібніших деталей, зокрема й до опису зовнішності персонажа: «Вугляр, з котрим я бесідував, був чоловік уже підходулого [зрілого. – М. Л.] віку, з півшеста десятка літ, коли й не більше. Ростом високий, як часто бувають наші горяни. Волосся довге, вже шпакувате, спадало з-під чорної повстяної

¹⁰² Щурат С. Рання творчість Івана Франка. С. 197–198; Мороз М. Літопис життя і творчості Івана Франка. Т. I: 1856–1886. С. 104–105.

кресані на його плечі. На нім був короткий козушок без рукавів, так звана бунда, і міцні шкіряні ходаки з чорними вовняними волоками» [т. 14, с. 247].

Вугляр Максим розповідає авторові про важку працю і загибель сина Івана, тобто доносить до читача фабулу твору: «Пізнаєте, який-то наш заробок гіркий та кривавий, – та й яке горе мене в нім постигло!» [т. 14, с. 247]. Увага автора зосереджується на виробничому процесі: у цьому творі детально описано випалювання вугілля: «Позакурюємо люльки, та й пили в руки. <...> Ну, поріжемо вже ціле дерево, стягаємо колоде на полянку. Боже, кільки чоловік намордуєся! Нераз аж очі з голови вілазять... <...> Зате ж коли вже наносимо купу теньгу [товсту, об'ємну. – *М. Л.*], беремося укладати. Усподу трохи відломків на огнище, а відтак колоде, колоде – геть догори. Наверху накладемо четиня [хвої. – *М. Л.*], аби вітер не провівав та аби полонінь не вибух, а ще при тім прикриємо землею або чим іншим мокрим, аби, адить, ліпше утлілося вугля в споду. Ну, готова одна купа, підкладемо огонь; один лишаєся пильнувати ладу, а решта дальше. І поки перша утліє, ми підпалимо три-чотири. <...> Ну, а вже як міркуємо, що вгоріло добре, то зачинаємо гасити» [т. 14, с. 250].

При виробництві вугілля, власне, й трапився нещасний випадок, що забрав життя Максимового сина Івана: аби не дати полум'ю розгорітися, хлопець вибрався на самісінький верх великої купи та впав усередину. Настанова на детальне студіювання фактів та пошук причинно-наслідкових зв'язків між ними провокує письменника на натуралістичні описи мертвих людських тіл (некропортретів), яких, до слова, у Франковій прозі віднайдемо чимало. Ось, наприклад: «Мати Христова, не приводе вас ніколи ні видіти, ні чути про таке нещастє, яке звалилося на мою бідну стару голову! Лежав мій Іванчик на землі передо мною, чорний увесь, як головня. Тіло в огні збіглося, шкіра перегоріла, потріскала... Не пізнати, де були очі, де уста, де лице, нічого!.. Мати Небесна, я на своїм віку не видів ніколи нічого страшнішого, як був мій синочок сердешний» [т. 14, с. 251].

Загибель сина Максим пояснює в дусі традиційних народних уявлень про наперед задану нещасливу долю («тото ж тобі, відай, така доленька судилася!» [т. 14, с. 252]) і виявляє перед оповідачем свій важкий психоемоційний стан («Пішов він страшною дорогою з того світа, лишив мені тяжкий жаль, лишив старого без помічника, самого, як билинку серед поля!» [т. 14, с. 252]). Втрата Івана далася взнаки на соціально-економічному становищі старого вугляра та його родини: «От, видите, нужда та й нужда! Нігде ні про що й не чути більше. Наш заробок день у день менчіє. І ліси вірубують, і того камінного вугля все більше. От, прийдеся далі з голоду загинати. <...> От така, видите, моя журиця темна. <...> Сам уже, бачите, не проміжний, де то, де, літа плинуть та й силу забирають! А вже ніколи мені до інших зарібків братися. І не можу, і охоти нема. Жив вуглярем, та таки, бачиться, й до гробу ляжу вуглярем. Коби лише був мій Іванчик золотий дихав! Не так би мені було здихалося. Гей, гей, лишив мене сирота, мов без правої руки. З ним усього не стало: ні сили, ні достатку, ні потіхи, ні зарібку, – нічого» [т. 14, с. 252–253].

Більш ніж 30 років після написання твір перебував поза історико-літературним процесом, адже вперше був опублікований лише 1909 року в журналі «Будучність» (№ 1–2, публікатор – Микола Венгжин, тобто Угрин-Безгрішний, 1883–1960, український письменник, педагог, журналіст), а 1911 Франко включив його до збірки «“Батьківщина” і інші оповідання». У примітці до публікації твору у збірці письменник дав таке пояснення: «Оце оповідання, написане в першій половині 1876 р., перед “Лесишиною челяддю” та “Двома приятелями”, було пер-

шим із тих, які я пізніше зібрав у цикл “В поті чола” і які мали дати художній образ життя галицько-руського народу в різних його верствах та професіях. Не пам’ятаю, де й коли подівся у мене рукопис цього першого оповідання, і не знаю також, відки й яким способом дістав його д. Микола Венгжин, який у початку 1909 року без моєї відомості опублікував його, змінивши правопис, у перших січневих двох числах свого літературно-наукового двотижневика “Будучність”»¹⁰³.

У відкритому листі до редактора «Будучности» М. Венгжина І. Франко висловив невдоволення тим, що твір опубліковано без його згоди: «Сьогодні, дня п’ятого січня, одержав я 1 число видаваної Вами часописі “Будучність” і знайшов у ній відразу немилі для мене несподіванки, а власне початок мого ще в 1875 році написаного, недрукованого і мною давно забутого оповідання “Вугляр”. <...> Не хочу вживати відповідного слова для скваліфікування Вашого поступка з моїм оповіданням, але позволю собі звернути Вашу увагу на те, що такий поступок був би наполовину можливий тільки по моїй смерті, а я оце, як Вам відомо, досі, дякувати Богу, не вмер» [т. 50, с. 356].

У відповідь Венгжин дав таке пояснення: «Дуже мені прикро, що я зробив (цілком несвідомо) немилу несподіванку д. Ів. Франкові, однак вповні до вини не почуваюся. Оповідання “Вугляр” дістав я приватною дорогою ще рік сьому. Я, однак, не містив його сейчас, бо хотів би наперед повідомити д. Івана Франка, що маю намір друкувати його оповідання. Задля хороби шан[овного] автора, уважав я за відповідне удалися з сьєю справою до його сина, ст[удента] філосо[фії] тов[ариша] Тараса Франка, а сей відтак звернув мою увагу, щоби в оповіданні змінив я правопис на фонетичну і друкував його в “Будучности”»¹⁰⁴.

У фрагментарному образку (етюді) «**Лесишина челядь**» (написано в червні 1876) Франко мав на меті «змалювати контраст між красою природи і мізерією людського життя» [т. 33, с. 399]. Контраст у цьому творі й є основним засобом зображення. Події відбуваються впродовж одного дня – від світанку до сутінків «на тлі “соковитого” сільського пейзажу, де колір, запах, поліфонія звуків творять вишукану, мікродеталізовану картину»¹⁰⁵. Фабула твору зводиться до процесу жнив на ниві Лесихи. На противагу красі літнього дня виведено дисгармонійні людські стосунки: між злою й «сукристою» вдовою Лесихою та її сином Гнатом, котрий зажив у селі слави злодія, з одного боку, та невісткою Анною, наймитами Василем на прізвисько Галай, дідом Зарубою і навіть донькою Лесихи Горпиною – з іншого. Останні постійно змушені терпіти несправедливі й гіркі докори від Лесихи та Гната. Мотивуючи стан справ у цьому невеликому соціумі, автор дошукується причинно-наслідкових зв’язків: «Правда, кажуть, не з добра вона така й стала. Небіжчик Лесь, повідають, убивав її тяжко за молодих літ, прибывав кілком за косу до лави і бив...» [т. 14, с. 255]. Або: «Гнат Лесишин довго не міг оженитися. <...> Не знати, чи то тому, що був такий злий та забіяка, чи тому, що такий поганій. <...> Ще – не знати, як і чому – плели щось люди, що Гнат не зовсім має чисті пальці, не раз там крізь них і дещо чуже прослизнеться» [т. 14, с. 255]. Бідна наймичка Анна таки вийшла за Гната, «та на своє горе», бо «не минув і рік, а вже стала щезати її краса, погасати блиск ока, хилитися до землі вродлива голова! Звичайне – гризота, сварка та бійка» [т. 14, с. 256]. У творі відсутній заокруглений сюжет. Композиція об’єднує три послідовно поєднані сцени: на нивці Лесихи, де працюють «челядни-

¹⁰³ Франко І. «Батьківщина» і інші оповідання. К.: Накладом Українсько-руської видавничої спілки, 1911. С. 47.

¹⁰⁴ Будучність. 1909. № 3. С. 48.

¹⁰⁵ Ланій М. Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка та «Молодої Музи»: семантика й поетика. С. 73.

ки», в її хаті та на вигоні, де Горпина прощається з Митром. Твір тяжіє до фрагментарності, ескізності. Картини виведено зримо й пластично, і ґрунтуються вони на різноманітних враженнях автора та персонажів від довколишнього світу, які безпосередньо впливають на їхні внутрішні стани. За влучним спостереженням Марії Лапій, «для опису обрано “найефективнішу” на враження частину доби – ранок (схід сонця) та надвечір’я»¹⁰⁶. Ось, наприклад: «Пречудовий літній поранок. У холоднім легенькім вітрі ледве-ледве леліється широкий лан жита. <...> Де-не-де видніється з-посеред того золотого, шумливого та пахучого моря синє, чаруюче око блавату, або квітка куколю, або дівоче паленіюче лице польового маку.

Зійшло сонце. Зацвіркотали сверщкі на всілякі лади, забриніли великі польові мухи, затріпоталися барвисті мотилі понад колосистим морем. Природа ожила. <...> У селі піднявся гамір, закипіло життям» [т. 14, с. 254]. Або: «Вечоріло. Сонце пишно закотилося за сині гори. Мряка зачала налягати на луки і клубитися чимраз ширше сивими туманами. З-під неї, мов дитина з-під теплої перини, обізвалися деркачі. <...> Вітер повіяв від мочарів теплом та запахом сирого лепеху і татарського зілля. Любо якось та легко ставало на серці» [т. 14, с. 261]. У канву розповіді органічно вливається струмінь ліризму, випрозорюючи почуття персонажів. Таким чином І. Франко чи не вперше в українській прозі створив експериментальний фрагментарно-настрійовий імпресіоністичний твір, жанр якого можна кваліфікувати як образок, тобто «невеликий за обсягом прозовий твір, основою якого є ескізне зображення певної події або сценки, пластичний опис ситуації»¹⁰⁷. Імпресіонізм як естетична система поставав «із заперечення пізнавальних можливостей раціональних сил інтелекту, протиставляючи їм суб’єктивні враження як найістиннішу і єдино можливу реальність, а схоплення та відтворення цих вражень уважали за єдине гідне мистецтва заняття»¹⁰⁸. «Лесишиною челяддю» Франко лише закладав канонічні основи кваліфікації цієї течії у власній творчості і в контексті українського письменства.

Ведучи мову про поетику імпресіонізму в творчості Франка, Роман Голод стверджував, що справжньою «стихією» цього літературного напрямку є «фрагментарна безфабульна проза в різних її варіантах (поезія прозою, образок, етюд, шкіц). Психологічна проза, яка прийшла на зміну соціально-психологічній, вимагала концентрації уваги письменника на експресивно наповненому окремо взятому яскравому кадрі-фрагменті з неминучим ігноруванням фабульної, подієвої багатометражності епосу. Так започатковувалася безсюжетна проза»¹⁰⁹. У своїх новелах («Лесишина челядь», «Мавка») Франко «застосовує один із найулюбленіших своїх стилістичних прийомів – контраст форми та змісту твору – свідчення новаторського підходу до узвичаєних естетичних канонів»¹¹⁰, а «фрагментарністю позначена левова частка малої прози письменника»¹¹¹.

У передмові до збірки «“Добрий заробок” і інші оповідання» Франко писав, що його перші оповідання, зокрема «Лесишина челядь», привернули увагу народівців, особливо Володимира Барвінського. Останньому, щоправда, була не до смаку техніка Франкового письма у цьому творі. «Могла б була вийти гарна ідилія, якби не той нещасний натуралізм, що псує ідилічне враження», – говорив він, і був переконаний, що треба писати заокруглені оповідання, новели, романи,

¹⁰⁶ Там само. С. 74.

¹⁰⁷ Літературознавча енциклопедія. Т. 2. С. 141.

¹⁰⁸ Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. С. 40.

¹⁰⁹ Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. С. 233.

¹¹⁰ Там само. С. 242.

¹¹¹ Там само. С. 237.

а не ескізи; вимагав, щоб повість викликала в читача патріотичні почуття. Франко ж відповідав, що головна мета літературного твору – «збудити такий чи інший настрій»¹¹²; заявляв, що не відчуває в собі сили й не має такого дару обсервації, щоб створити «заокруглене оповідання» і подати в ньому повний малюнок усього суспільства чи бодай однієї його верстви; твердив, що «поперед усього треба малювати відносини, людей, поодинокі їх учинки з поглядом на їх окруження і на ті спеціальні особисті та громадські імпульси, що побуджують їх до такого, а не іншого ділання» [т. 33, с. 399]. Франко вказував і на те, що різниця у вихованні різних людей із різних суспільних верств впливає на логіку мислення й поведінки цих людей, формує їхнє оточення – «малювати ті спеціальні логіки та психології» для нього «дуже принадна річ» [т. 33, с. 399]. Лише після аналітичного студювання суспільства в різних його «верствах та моментах» письменники могли б подумати «про синтез, про широкі заокруглені образи». «Не біда, – продовжував Франко, – коли вони [такі студії. – М. Л.] будуть фрагментарні; се навіть ліпше так, бо письменник у таких ескізах може передати безпосереднє живе враження дійсності, не потребуючи накручувати, докомпоновувати та фальшувати, щоб натягти твір до рам заокругленої повісті» [т. 33, с. 399–400].

* * *

Іван Денисюк влучно окреслив перехід Франкової творчої думки від жанру роману до твору фрагментарної прози: «Після похмурого і по-готичному несамовитого роману, накресленого різкими штрихами чорним вугіллям і білою крейдою, Франко несподівано вражає нас невеликою картинкою, такою собі акварелькою, ніжно-прозорою й осяйною, якою є його настроєвий образок-фрагмент «Лесишина челядь». <...> Увага до колоритного тла і до накреслених на ньому силуетно постатей “челяді” заподадливої господині Лесихи, до пластичних зорових деталей та слухових редукувала фабулу ad minimum. Це своєрідна імпресіоністична студія. Витончено передано настрої вечірньої години, ліризованої інтимними піснями – висловом тихої жаури»¹¹³.

Образок «Лесишина челядь» – не перший фрагментарний прозовий твір в українській літературі. Ведучи мову про творчість Марка Вовчка, І. Денисюк стверджував, що з появою її «Народних оповідань» (1857) у критиці з'явилися «такі жанровизначальні слова, як етюд, ескіз», котрі «натякають на новаторство тодішньої малої прози». Письменниця, на думку дослідника, «випереджує своїм новаторством, своєю могутньою силою лаконізму літературу на якихось пів віку. Лише початок ХХ ст. принесе (та й то не загальне) розуміння рівноправності ескіза, етюда»¹¹⁴. А у творі Данила Мордовця «Старці», написаному 1855 року, Денисюк віднайшов «зародки фрагментарної прози, яка розвивається на початку ХХ століття»¹¹⁵. Та своєю «Лесишиною челяддю» Франко надав нового імпульсу для еволюції фрагментарної прози.

Термін «фрагментарний твір» отримав свою назву від слова «фрагмент» (франц. *fragment*, від лат. *fragmentum* – уламок, шматок) – тобто окремої частини мистецького твору, уривка тексту тощо¹¹⁶. Отже, фрагментарний твір так чи інакше

¹¹² Лука Луців з цього приводу розмірковував: «Франко хотів в “Лесишиній челяді” “збудити настрій читача” <...> – і це авторові вповні вдалося, бо читач на тлі гарної природи побачив людей, які тужать за щастям» (Луців Л. Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. С. 110).

¹¹³ Денисюк І. Новаторство Франка-прозаїка. С. 57.

¹¹⁴ Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. С. 64.

¹¹⁵ Там само. С. 76.

¹¹⁶ Словник іншомовних слів / За ред. О. С. Мельничука. К.: Гол. редакція УРЕ АН УРСР, 1974. С. 722; Словник української мови: В 11 томах. К.: Наук. думка, 1979. Т. 10. С. 637.

містить ознаки неповноти, незавершеності, є немовби частиною більшого твору. Часто враження неповноти й незавершеності залишається після прочитання цілком формально закінченого літературного твору. Очевидно, що фрагментарний твір відрізняється від інших відсутністю певних елементів: виразно окресленої фабули, розв'язки та епілогу, чітких авторських настанов, «розлитих» у тексті. За спостереженнями Романа Голода, «фрагмент вихоплює з безперервного потоку окремі “шматки життя” і тому, як правило, несподівано починається (наприклад, як продовження розпочатої “за кадром” розмови) і так само несподівано, обрубано, навіть не закінчується, а припиняється»¹¹⁷. Фрагментарний твір відзначається сильнішим струменем настроєвості, ліризму, концентрацією авторської уваги на постаті, вчинку, деталях, плінних почуттях, відчуттях, враженнях, «роботі» психіки. Читача при цьому не залишає відчуття обірваності події, думки, цілого світу, явленого у прагненні автора «зловити» й увічнити один із нього момент. Такий підхід автора до моделювання художнього світу призводить до трансформації традиційних жанрових структур, їх перемішування й витворення нових літературних форм, що особливо характерно для української літератури кінця XIX – початку XX ст. І. Денисюк з цього приводу писав: «На початку XX ст. в українській літературі множаться жанри фрагментарної прози. Перші критики, що забили тривогу з приводу цієї “пошесті”, приписували їй появу модернізму. Інші дослідники літератури початку XX віку доводили, що поряд із модерністичними пошуками йшли владні змагання за розвиток оновленого реалізму під впливом всеоновлюючого духу часу. Очевидно, дух неоромантизму, як і романтизму, стимулював розкріпачення, взаємопроникнення, трансформацію жанрів»¹¹⁸. Природну потребу у фрагментарних творах Франко інтуїтивно відчув уже в 70-х роках XIX ст., наслідком чого й стала його «Лесишина челядь».

Попри свою «розкованість», розв'язність, позірну безсюжетність, фрагмент, на думку І. Денисюка, належить до складніших літературних жанрів, адже «при всій своїй ілюзорній свободі все ж повинен був концентрувати явища життя, відбирати не всі його скиби, а лише “найгарячіші”, монтуючи їх у певну цілість. Фрагментарна проза наближається до нарису, статті чи есе, які мають свій внутрішній план, скріплені жанром, ідеєю, думкою»¹¹⁹.

У поетичній та прозовій творчості Франка твори фрагментарних жанрів займають вагоме місце. «Лесишина челядь» і «Мавка», «Яндруси» та «На лоні природи», «Галицькі образки», «Поки рушить поїзд» і «Вівчар», «Під оборогом» та «Дріада», «Неначе сон» і «Син Остапа» – усі ці новели¹²⁰ Івана Франка разом із творами «На камені» та «Intermezzo» Михайла Коцюбинського, «Impromtu phantasie» й «Valse melancolique» Ольги Кобилянської, «Діточа груди у скрипці» та «Adagio consolante» Михайла Яцкова, «Голосні струни» Лесі Українки, «Побожна» Василя Стефаника, «Не-читальник» Леся Мартовича, «Листки» Марка Черемшини, «Стрича», «Небіжчик» Богдана Лепкого, «Момент» Володимира Винниченка й багатьма іншими становлять цілий пласт фрагментарних творів, надзвичайно цікавих та оригінальних.

Фрагментарна проза – поліжанрова і містить такі жанрові різновиди, як етюд, ескіз, образок, акварель тощо. Щоб уникнути плутанини у визначенні жанру того чи того твору, подаємо біль-менш усталені кваліфікації жанроформ такого типу.

¹¹⁷ Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX ст. С. 238.

¹¹⁸ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. С. 215.

¹¹⁹ Там само. С. 216, 218.

¹²⁰ У широкому сенсі цього слова.

Отже, етюд – «у музиці, малярстві, графіці, скульптурі – твір, що дає поверхневе, фрагментарне уявлення про зображувану митцем натуру, картину, настрої. У літературі – невеликий за обсягом, переважно безфабульний твір настроєвого характеру», як-от «Лесишина челядь», «Поки рушить поїзд», «Дріада» Івана Франка, «Цвіт яблуні», «Невідомий» Михайла Коцюбинського, «Дорога» Василя Стефаника, «У Кравчини обідають» Григора Тютюнника тощо. Поряд із поняттям «етюда» вживають його синоніми – студія, образок, шкіц, ескіз, що вказують на свідому незавершеність твору. Може застосовуватися і як літературний або філософський нарис¹²¹. Ведучи мову про свідому незавершеність етюда, інше енциклопедичне видання образно вказує на таку ознаку цього жанрового різновиду, як «оте “ледь-ледь”, що робить його привабливим»¹²². «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» фіксує декілька значень для пояснення поняття «етюд»: «1. Мистецький твір (малярський, скульптурний, графічний), виконаний для ретельного вивчення природи і її форм, кольору, конструкції, взаємозв'язку з навколишніми предметами. Часто етюд є частиною майбутнього великого твору, його підготовчим матеріалом. 2. Інструментальна п'еса, що базується на використанні певного технічного прийому гри і призначена для вдосконалення майстерності виконання. 3. Невелике за об'ємом літературознавче дослідження. 4. Прозові невеликі замальовки з життя (“Лялечка”, “Невідомий”, “Цвіт яблуні” М. Коцюбинського; “Вечірня година”, “Засідання”, “Дорога” В. Стефаника; “Три зозулі з поклоном” Г. Тютюнника, “Низькопов'язана” М. Вінграновського). Інколи етюдами називають нариси (зб. “Японські етюди” О. Гончара)»¹²³. І. Денисюк вважав етюд загальним поняттям, яке вміщує в себе такі види, як образок, акварель, картинка, а слова «нарис», «шкіц» є просто синонімами «ескіза». Дослідник виводить термін «етюд» від французького *étude* – «вивчення», яке своєю чергою походить від латинського *studium* – «старанність», «заняття». «Звідси й українське “студія” як жанрова конкретизація передбачає старанне спостереження, навіть свого роду дослідження»¹²⁴.

Ескіз – «незакінчений твір, загальна зарисовка майбутньої картини у малярстві, архітектурі, літературі тощо. Вживається іноді як шкіц, замальовка»¹²⁵. У сучасному літературознавстві усталилося жанрове визначення ескіза як синоніма до нарису, але не публіцистичного, а художнього. Ескізність – це побіжність, приблизність, сумарність¹²⁶. Ескіз – жанр фрагментарної, часто безфабульної прози. У певних функціях ескіз збігається з етюдом, адже в малярстві це також чернетка, допоміжний начерк, нарис задуманої роботи, первісна зарисовка. Слово «ескіз» прийшло в українську мову з французької (*esquisse*), а шкіц – з німецької (*Skizze*) через польську (*szkic*)¹²⁷. «Слід особливо підкреслити, – застерігав І. Денисюк, – що часто синонімом ескіза, шкіца у літературі початку ХХ ст. є нарис. І тут не слід плутати нарис белетристичний з публіцистичним. Іван Франко ескізи Надії Кибальчич називав “новелістичними нарисами”, а “*Szkice węglem*” Г. Сенкевича перекладав як “Нариси вугіллям”. Так само сестра Лесі Українки Ольга Косач при

¹²¹ Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Автор-укладач Ю. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1: А–Л. С. 358.

¹²² Літературознавчий словник-довідник. К.: ВЦ «Академія», 1997. С. 259.

¹²³ Волков А. Етюд // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 191.

¹²⁴ Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. С. 223–224.

¹²⁵ Літературознавча енциклопедія. Т. 1. С. 347.

¹²⁶ Див.: Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. С. 223–224.

¹²⁷ Сучасна енциклопедія подає своє визначення цього терміна, близьке до зазначеного: «Шкіц – стилістичний, ескізно окреслений твір, своєрідний начерк, зразком якого може бути новела “На золотих богів” Г. Косинки» (Літературознавча енциклопедія. Т. 2. С. 588).

перекладі “Банку рустикального” О. Кобилянської російською мовою підзаголовок “нарис” перекладала як “набросок”, а не “очерк”. Свої численні фрагменти Ольга Кобилянська називає по-українськи “нарисами”, які в німецькій пресі друкуються як “Skizzen”. Отже, “нарис” в кінці XIX ст. виступає: 1) у функції документально-публіцистичного твору (загальноприйняте сучасне розуміння цього слова); 2) у значенні ескіза до більшого твору; 3) у значенні ескізної техніки; 4) як фрагмент, сценка, образок в ескізній формі, і ця група превалює над всіма іншими»¹²⁸.

Львівський дослідник запровадив чітке розрізнення між обома видами нарису (белетристичним, який входить до різновидів фрагментарної прози, та публіцистичним): «Якщо публіцистичний нарис характеризується документальністю (реальні прізвища, події, назви місцевостей), то белетристичний нарис такою самою мірою література художньої правди, як і новела, оповідання з вигаданими персонажами. Нарису (ескізу, шкіцу) як одному з видів фрагментарної прози властивий більшою чи меншою мірою нахил до безсюжетності й побіжного, “штрихового письма”, за висловом В. Фащенко. Цей термін був дуже поширений у кінці XIX – на початку XX ст., що знайшло відображення у жанрововизначальних підзаголовках при назвах збірок», наприклад «Покора. Нариси» (1899), «До світла. Новели і нариси» (1905) та «Снитися. Новели і нариси» (1922) О. Кобилянської, «В царстві сатани: іронічно-сентиментальні картини» (1900) Михайла Яцкова, «Наші знакомі (начерки)» (1901) та «Кроваве поле (нариси)» (1923) Осипа Маковея, «Земля. Нариси й оповідання» (1926) Василя Стефаника та ін.¹²⁹

Окремим різновидом етюда є образок – «просторово обмежений фрагмент, сцена, силует однієї постаті чи групи з більш-менш статичною конфігурацією, яку б можна закріпити настроєм одного моменту. <...> Синонімом “образка” були ще “малюнок” і “фотографія”, що вказували передусім на фрагментарність, обмеженість певними рамками “дрібного” матеріалу, який не претендував на масштабність, але по-своєму був цікавий»¹³⁰. Сучасне енциклопедичне видання пояснює це поняття як «невеликий за обсягом прозовий твір, основою якого є ескізне зображення певної події або сценки, пластичний опис ситуації, наприклад “Галицькі образки” І. Франка, “Пе-коптьор”, “Відьма” М. Коцюбинського. Поширений у другій половині XIX ст. у творчості реалістів та натуралістів»¹³¹. Майстрами образка в українській літературі були Гнат Хоткевич («Гуцульські образки»), Василь Стефаник («Виводили з села», «Стратився», «У корчмі», «Побожна» тощо), Марко Черемшина («Злодія зловили», «Парасочка», «Парубоцька справа» та ін.), Михайло Коцюбинський («Подарунок на іменини», «Посидинок», «Persona grata»), Іван Франко («Лесишина челядь», «Яндруси», «Гуцульський король», «Син Остапа» та інші твори) й ще багато письменників.

Акварель – «кольорово акцентований образок», «особливо кольористичний, мальовничий образок, що своїм витонченим виконанням та картинністю бачення викликав асоціації з ніжнопрозорою технікою малярської акварелі»¹³². Акварелями називають також короткі фрагментарні літературні твори (шкіц, образок, етюд), у яких безпосереднє враження передається тонкими ліризованими пластично-зоровими образами. Вони (твори) названі так за асоціацією з технікою живопису¹³³. Авторський підзаголовок твору Коцюбинського «На камені (Аквареля)» перейшов

¹²⁸ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. С. 224.

¹²⁹ Там само. С. 224–225.

¹³⁰ Там само. С. 228.

¹³¹ Літературознавча енциклопедія. Т. 2. С. 141.

¹³² Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. С. 227, 229.

¹³³ Літературознавча енциклопедія. Т. 1. С. 40.

жанрову термінологічну систему, й тепер завдяки розкішному барвопису сміливо можемо називати акварелями також твори «На острові» того ж автора, «Дріаду» Івана Франка, «Бурю» Євгена Мандичевського. Є й збірка «Гірські акварелі» (1914) Гната Хоткевича.

Нарешті, поняття «образок» може сприйматися у вузькому та ширшому сенсах. У вузькому значенні – це жанр віршованої або прозової літератури, про що вже йшлося вище. У ширшому сенсі образок – це метажанр (наджанр), тобто «позародова жанрова ознака, яка зумовлює типологічну подібність різних жанрових форм»¹³⁴. У такому розумінні образок є не стільки жанровою структурою, скільки підходом автора до моделювання художнього світу – його (світу) фрагментування, відбір особливо значущих моментів, котрі можуть не мати зримого початку чи завершення. Сам термін «образок» у цьому значенні вже несе семантичне навантаження «невеликий образ», себто фрагмент, уривок, частина більшої цілісності. Як метажанрове утворення образок може включати в себе такі жанри, як власне образок, етюд, оповідання, новела, повістка тощо. Так, до збірки «Галицькі образки» Франко включив образки «Малий Мирон», «Грицева шкільна наука» та оповідання «Оловець»; збірка «В поті чола. Образки з життя робучого люду» містить етюд «Лесишина челядь», оповідання з ознаками анекдота «Два приятелі», новелу «Муляр», повістку «На дні»; до поетичного циклу «Галицькі образки» зі збірки «З вершин і низин» увійшли образки «Максим Цюник», «Галаган», «Баба Митриха» та ліричні медитації «Гадки на межі» й «Гадки над мужицькою скибою».

Слід зауважити, що образок – це не лише прозовий жанр. Він існує і в віршованій формі як жанр ліро-епічної (рідше суто ліричної) поезії, в якій фабула зведена до мінімуму, а сюжет передає якийсь невеликий відтинок із життя персонажа (наприклад, «В шинку», «Баба Митриха», «Максим Цюник» з циклу «Галицькі образки» І. Франка).

* * *

Що фрагментарний твір став новаторським і не завжди зрозумілим явищем в українській літературі, – про це свідчать не завжди схвальні відгуки Франкових сучасників про «Лесишину челядь». У праці «З остатніх десятиліть XIX віку» (1901) Франко зізнавався: «Скільки крові напсували нашій публіці і нашим редакторам ті невинні, невеличкі проби реалістичного малювання життя! Яких курйозів ми були свідками! Моєї “Лесишиної челяді” не могли зрозуміти – не для того, щоб там були які загадки, а для того, що се “заповідається як ідилія, а кінчиться дідько знає як”» [т. 41, с. 497]. Оцінку «Лесишиної челяді» сучасниками передано й у Франковому творі «Гірчичне зерно» (1903). Його персонаж, учитель гімназії Лімбах, висловлює свої враження від образу: «Найближчим часом я приніс і прочитав Лімбахові свою “Лесишину челядь”. Початок подобався йому.

– Гарно, гарно, – буркотів. – Є певна мелодія, є й пластика і невеличкий чувтєвий підклад. Ну-ну, далі!

Але коли я дочитав до кінця, він зморщив брови.

– Пощо ви попеували ідиллю? Початок заповідав ідиллю, а ви при кінці набовтали якогось квасу.

Я сказав, що у мене зовсім не було наміру писати ідилію, що я хотів кинути на папері профілі кількох осіб, які я знав у дитячих літах.

– Für die Katz! [Це ні до чого! – М. Л.], – мовив сердито Лімбах. – кому яке діло до того, чи ви знали тих людей, чи ні? А ви спочатку розохочуєте, розігріваете

¹³⁴ Лексикон загального та порівняльного літературознавства. С. 323.

нас своїм малюнком природи, ми виходимо в чистих сорочках грітися на сонечку, а ви тоді бух на нас холодною водою. І пощо? Що вам із того прийде? Се нечемно і... і нелояльно. Се надужиття довір'я!

Я почав толкуватися, та не переконав старого.

– Ні, без потреби ви беретеся наслідувати того пана Зóля. Без потреби. Він не доведе вас до добра, шукайте своєї власної дороги!» [т. 21, с. 331].

Старий Лімбах тонко підмітив найголовніші риси поетики «Лесишиної челяді», адже фрагментарність, зображення картини світу крізь призму вражень і введення у твір гострого соціального мотиву поступово віддаляє Франкову прозу від романтичної естетики й наближає її до концепції «наукового реалізму».

Натомість досить високо оцінив «Лесишину челядь» Євген Деген, вказавши на риси новаторства у творчому методі Франка: «В двадцать лет, через год по вступлении в Львовский университет, он [Франко. – М. Л.] выступает с двумя очерками из народной жизни [йдеться про “Лесишину челядь” і “Двох приятелів”. – М. Л.], обнаруживающими уже в авторе того художника-натуралиста, который ныне занимает бесспорное место среди галицких и украинских беллетристов. Молодые авторы обыкновенно стараются заинтересовать читателя фабулой; у Франка в его первом очерке “Лесишина челядь”, как и во многих последующих, нет никакой фабулы; это просто характеристика крестьянской семьи под крепкою державою строгой хозяйки, Лесиши. В этой характеристике нет ни тени sentimentalного прикрашивания и преклонения пред патриархальным бытом крестьянства, которыми, за самыми редкими исключениями, полна малорусская литература послешевченковского периода. Чувствуется какое-то родство с манерой Гл. Успенского, хотя важно заметить, что в то время (1876) Франко ещё не знал его совсем и лишь гораздо позднее испытал не себе, по собственному признанию, громадное впечатление от его произведений»¹³⁵. Сім'я, що її описує Франко, належить, за Дегеном, до типу «хозяйственных мужичков» – «сами работают, не покладаячи рук, да и других заставляют на себя работать». «Уверенной, мастерской рукой, – продолжувал Деген, – очерчены все лица: старая ворчливая хозяйка, гордая своим образцовым хозяйством, грубый сын её Игнат, забитая невестка, незамужняя дочка Горпина и в особенности сирота Василь»¹³⁶. Деген вказав також на глибокий зв'язок Франкової творчості з селянством, помітний і на образку «Лесишина челядь», і на пізніших творах письменника з селянського життя: «Мужицкая психология есть почти его собственная психология; ему не пришлось изучать её со стороны, этнографически, как приходилось, напр[имер], делать многим русским писателям-народникам. Поэтому-то фигуры крестьян в его изображении почти всегда гораздо удачнее, чем персонажи, взятые из других слоёв общества. Поэтому же, конечно, его писательство так понятно этой массе и производит на неё такое сильное действие»¹³⁷.

Слід зауважити, що Деген високо поціновував творчий доробок письменника: «Что касается Франка, то трудно найти тот род писательства, в котором бы он не достиг выдающегося успеха: <...> его беллетристические повести и очерки могли бы занять почётное место в любой европейской литературе и не требуют к себе того обидного снисхождения ради благих намерений автора, которое часто приходится применять при оценке произведений молодых литератур мелких возрождающихся народностей»¹³⁸.

¹³⁵ Деген Е. Иван Франко (Галицкий писатель) // Новое слово. 1897. Март. № 6. С. 41–42.

¹³⁶ Там само. С. 42.

¹³⁷ Там само. С. 41.

¹³⁸ Там само. С. 37.

Далі Деген узагальнював: «При той боевой позиции, какую он занимает в литературе и общественной жизни своей родины, надо удивляться, как мало в его беллетристике черт партийного памфлета. Люди для него не делятся на своих и врагов; в его портретах нет розовых бликов и чёрных теней, как бывает часто у наивных живописцев, желающих украсить свой предмет и придать ему силу. Его произведения можно назвать тенденциозными лишь в том лучшем значении этого слова, какое применимо ко всем выдающимся художникам, имеющим определённое мирозерцание и сложившиеся убеждения. За что бы они не брались, они не могут отрешиться от своих установившихся взглядов на вещи, которые сказываются в их созданиях помимо их воли»¹³⁹.

М. Коцюбинський у праці «Иван Франко. Биографическая заметка» відзначив еволюцію естетичних поглядів письменника під впливом М. Драгоманова, наслідком чого й стала «Лесишина челядь»: «Письма Драгоманова в редакцию “Друга” открывают Франко более широкие горизонты, заставляют его познакомиться с лучшими из современных писателей, взятыся за науку. Он <...> вырабатывает литературный вкус и манеру и уже в половине 1876 года выступает с первым не фантастическим, а реальным произведением из народной жизни»¹⁴⁰.

Олександр Грушевський у студії «Сучасне українське письменство в його типових представниках» (1907) підкреслив, що творчість Франка слід оцінювати з огляду на її «новаторські прикмети», котрі впадають у вічі після прочитання «Лесишиної челяді»: «Українська література в Росії, – писав він, – разом з російською літературою пережила в 60-х роках, в епоху відродження суспільного, глибоку відміну напрямів та симпатій. Тоді з'явилося більш глибоке розуміння завдань літератури та разом з тим нахил до соціальних тем в обмалюванні життя. В Галичині сього не було, і в 70-х роках ще панували старі погляди на літературу та давні літературні смаки. Через те в своїх оповіданнях з життя робучого люду Франкові довелося виступити супроти пануючих тоді літературних напрямків та поглядів. Цікава й сама еволюція в літературній діяльності Івана Франка: він почав з давніх традиційних, майже романтичних літературних поглядів, напр[иклад] в повісті “Петрії та Добошуки”, і вже скоро перейшов до тем з бориславського життя (перші в 1877 р.). Як далеко відійшов Франко від тих традиційних поглядів на літературу та її завдання, що панували тоді в галицькій суспільності, про се знаходимо цікаві вказівки в споминах Франка з приводу оповідання Франка “Лесишина челядь”. Легко уявити собі вражіння певної частини читаючої публіки, коли автор в своїх бориславських та тюремних оповіданнях дійшов до “верхів” реалізму»¹⁴¹.

А. Крушельницький зарахував «Лесишину челядь» до найкращих, «найбільш поетичних» з-поміж усіх творів збірки «В поті чола». За його спостереженнями, образок складається «з цілого циклу настроєвих замальовок», «багатих на слухові та зорові відчуття»¹⁴².

Наратором у творі «**Два приятелі**» (написано в червні 1876) є колишній рекрут Семен, який одразу ж висловлює свою аксіологічну позицію перед слухачем: «І що ви, куме, говорите о приязні! Приятелі, приятелі! А я вам не знати що ставлю і кажу, що нема на світі правдивої приязні ані правдивих приятелів!» [т. 14, с. 365]. Цю тезу він ілюструє прикладами із власного життя. Розлого, неквапом Семен розповідає про своє побратимство із Хомою Підгорбочним. Проте ходом розповіді

¹³⁹ Там само. С. 52.

¹⁴⁰ Коцюбинський М. Твори: В 6 т. К.: Вид-во АН УРСР, 1962. Т. 4. С. 25.

¹⁴¹ Грушевський О. Сучасне українське письменство в його типових представниках. Іван Франко // ЛНВ. 1907. Т. 39. Кн. 7. С. 27.

¹⁴² Kruszelnyckij A. Szkice z ukraińskiej literatury współczesnej. S. 16.

він лише компрометує себе: справжнім приятелем завжди виявляв себе Хома, а він, Семен, потрапляв у халепи через недотепність та егоїзм. Автор навмисне наділив персонажа такими рисами, щоб виявити свій, аксіологічно протилежний, погляд на дружбу й на самого оповідача, змушуючи читача реінтерпретувати змістове наповнення викладу. У творі виразно відчутна відмінність фразеологічних позицій автора й наратора: голосу автора не чути, але він і тут свідомо «відрізняє» від свого голосу Семена, створюючи ілюзію чужого, неавторського мовлення.

На такій полярності позицій і тримається композиція твору, їй підпорядковується зв'язок окремих епізодів. Відмінністю ідеологічної та фразеологічної позицій автора й наратора письменник домагається бажаного ефекту: твір сприймається у гумористичному плані, набуваючи при цьому жанрових ознак анекдота. Ним Франко віддав данину усноповідній наративній традиції, що її започаткував ще Г. Квітка-Основ'яненко і яка розквітла у творчості Марка Вовчка, О. Стороженка, Ю. Федьковича, П. Куліша та ін.

Оповіданням «Два приятелі» письменник немовби натякнув на свої стосунки з Михайлом Павликом. «Хоч оба ми були хлопські сини, – писав він у листі до Драгоманова від 26 квітня 1890 р., – але наше виховання, розвій і склад думок були дуже неоднакові, не говорячи вже про велику різницю темпераментів і привичок. То й не диво, що приятель наша була властиво зразу вічною суперечкою» [т. 49, с. 244]. Якраз отаких «хлопських синів», що різняться характерами, складом думок, темпераментами і звичками, письменник вивів у творі «Два приятелі». Характерно, що в одному з персонажів Павлик себе таки упізнав: у листі до Франка від 24 травня 1877 р., що його написав у в'язниці, йдеться: «Але що ж робити, коли на мене того року стільки звалилося, що конечно потребував приятеля у світі! Я думаю, що й Ти вже тепер не так дивишся на приятель, як рік тому, що через будь-яку дрібницю – я не твій приятель. Виявилось цього року, що можна бути приятелями без сентименталізму <...>»¹⁴³.

Агатагел Кримський відзначив, що творами «Лесишина челядь» і «Два приятелі» Франко збагатив українську літературу, незважаючи на молодечу і подекуди не зовсім вправну руку: «Правду кажучи, доперва з тих двох оповідань починається ряд Франкових творів, якими наше письменство справді збагатилося. Ще видно в них невправну, молоду руку (напр., перший розділ “Лесишиної челяді” сухенький, і варто було б зробити його драматичнішим, жвавішим, а в “Двох приятелях” оповідача зроблено через лад наївним і недогадливим, ба навіть придуркуватим, тільки ж в уста йому зложено таке гарне, мальовниче, виразисте оповідання, яке може бути хіба в людей з великим даром обсервації), але обидві повістки такі гарні. Особливо “Лесишина челядь” (картинка літньої днини в селі під час жнив) сміливо може рівнятися навіть з пізнішими, дуже зрілими писаннями Франковими. Перейнята любою, гуманною симпатією до бідних робочих селян, тая повістка повна й глибокого, непідробленого поетичного чуття. Проф. Огоновський, щоб показати читачеві її чарівну красу, мусив переписувати з неї довгі уступи, бо інакше важко вияснити її приналежність. Я <...> скажу тільки, що, читаючи той твір, я не раз пригадував собі слова Гейне:

Скрізь вогкая свіжість диха!..
В водяні перлини вбраний,
Всіма барвами він [літній ранок. – М. Л.] блима,
Любо дише в світлі сонця...»¹⁴⁴

¹⁴³ Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом. Т. 2 (1876–1878). С. 202. Лист Павлика надруковано польською мовою, подаємо в українському перекладі.

¹⁴⁴ Кримський А. Д[окто]р Іван Франко. С. 503.

Далі Кримський вів мову про певний вплив творів Ю. Федьковича на молодого Франка: «Колись мені здавалося [див. рецензію Кримського на збірку «В поті чола». – *М. Л.*], що на «Лесишиній челяді» можна сконстатувати деякий вплив Федьковича. Огоновський з тим не згоджується і каже, що хіба самісінський колорит «Лесишиної челяді» нагадує подекуди манеру ідилічних малюнків Федьковичевих¹⁴⁵. Але в жартівливим оповіданні про «Двох приятелів» (що втікали від рекрутської служби) спосіб оповідання, на мою думку, таки, мабуть, позичено у Федьковича.

Та коли й був у Франка вплив Федьковича, то недовго, бо в дальших повістках і віршах, які друкувалися в «Друзі», ми вже не бачимо ніяких ідилій, а навпаки – голе обмальовання бідноти простого люду, різкий натиск на соціальне питання, поклик до людей, щоб якнайшвидше скинули з себе пута, і т. і.»¹⁴⁶.

С. Єфремов вбачав у перших оповіданнях письменника розвиток його свіжого художнього таланту, що «однаково сильно, яскраво і правдиво вміє зазирнути і в потаємні кутки душі людської, і підглядіти події довколишнього життя, хоч крила цього таланту й зв'язано ще чужими впливами»; оповідання «Два приятелі» «збивається потроху на письменницьку манеру Марка Вовчка та Федьковича»¹⁴⁷.

«Вугляр», «Лесишина челядь» та «Два приятелі» стали передвісниками нового етапу Франкової творчості, позначеного виразними ознаками натуралізму й реалізму та активного пошуку нових засобів моделювання художнього світу. Роман Голод слушно стверджував, що ці твори «належать уже до реалістичного типу творчості, хоча власне до реалістичного напрямку їх зачислити важко. <...> Однак загальний реалістичний дух цих творів полягає у бажанні автора правдиво відображати реалії справжнього життя представників різних суспільних верств. Ця особливість Франкової творчості особливо виразно проступає у циклі «Бориславських оповідань»»¹⁴⁸.

Незавершений роман «Гутак. Повість із громадського і родинного життя нашого народу» продовжив розвиток сільської теми в прозі І. Франка. Твір написано етимологічним правописом, що дає підстави стверджувати, що над ним письменник працював одночасно з «Петріями» або одразу по завершенні їх. Сюжет твору розгортається двома лініями (це й задекларовано у підзаголовку): громадсько-політичною та особистісною, які часто пересікаються. Центральним епізодом написаних трьох розділів є вибори вїта в селі Нагуєвичі. Ним обрано Івана Гутака, з котрим конкурував Яць Хохлачик. Особистісна лінія сюжету формується ретроспективно, зі спогадів Анни, дружини Гутака, яка за юних літ кохала Хохлачика, але змушена була вийти заміж за багатого парубка Івана. Характери персонажів мотивовано їхнім родоводом (не випадково розповідь сягає часів молодости Гутакових батьків), вихованням («не зазнавши в житті ніякого тяжчого дотиску, ні болю, випещений, вилеліаний від матері, він [Гутак. – *М. Л.*] не міг зрозуміти болю ні долегливості других» [т. 16, с. 413–414]) та обставинами життя. Окремі сюжетні лінії, очевидно, мали бути пов'язані з постатями Лонгина Крицького, сільського учителя, Мирона, названого сина Гутаків, та ін. Михайло Возняк припускав, що письменник не завершив свого твору через те, що «розвиток світогляду Франка повів за собою зацікавлення бориславськими темами»¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Див.: *Огоновський О.* Історія літератури руської. Част. 3. Від. 2. С. 976.

¹⁴⁶ *Кримський А.* Д[окто]р Іван Франко. С. 503–504.

¹⁴⁷ *Єфремов С.* Співець боротьби і контрастів. С. 41–42.

¹⁴⁸ *Голод Р.* Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX ст. С. 188.

¹⁴⁹ *Возняк М.* «Гутак». Недрукований початок повісти Івана Франка // За сто літ: Матеріали з громадського і літературного життя України XIX і початків XX століття. К: ДВУ, 1929. Кн. 4. С. 201.

Отже, 1876 рік у творчості Івана Франка ознаменувався творами із тієї царини людського життя, яку письменник найкраще знав, – із сільського життя. З-під Франкового пера з'явилися твори різних жанрів (белетристичний нарис, образок, оповідання, близьке до анекдота, завершений і незакінчений романи), різних викладово-композиційних форм (Я-оповідання, усна оповідь, виклад від 3-ї особи). Письменник відходить від романтичної естетики; у його твори вливається потужний струмінь натуралізму з увагою до факту, зі з'ясуванням причинно-наслідкових зв'язків, зокрема обставин формування характеру персонажа, націленістю на порушення соціальних проблем.

РОЗДІЛ 3

«НАУКОВИЙ» ТА «ІДЕАЛЬНИЙ РЕАЛІЗМ» (1877–1900)

3.1. Скандальний успіх (збірка «Борислав»)

З ацікавлення сільським життям та його проблемами неминуче привернуло увагу письменника до поблизького Борислава, де в середині XIX ст. інтенсифікувалася розробка нафтових і озокеритових природних покладів. Закономірною у творчості І.Франка, отже, стала поява циклу **«Борислав. Картини з життя підгірського народу»** (1877), надрукованого спершу в тому ж «Друзі», а невдовзі окремою збіркою з такою ж назвою. У «Вступному слові» до циклу письменник зізнавався: «Довгі літа мав я спосібність придивлятися тій страшній експлуатації, що, мов зараза, шириться щораз далі, росте ураз із зростом нужди і недостатку в народі, і мав я спосібність оглядати й немало сумних-сумних наслідків її» [т. 14, с. 276]. Франко мав тут на увазі цілковите економічне розорення бориславських селян, їхню пролетаризацію й люмпенізацію, занепад доколишніх сіл, екологічні проблеми, падіння моралі молодого покоління [т. 14, с. 276]. Втім, усі ці проблеми Борислава були відомі Франкові з раннього дитинства. Тому публікування циклу мало на меті «представити вірно життя підгорян Самбірського та Стрийського околу» [т. 14, с. 275], адже, на думку Франка, «ні одно місце в цілій Галичині не представляє більшого поля для студій – не так поетичних, як більше соціальних» [т. 14, с. 275]. Цикл також мав виконати функцію застереження й запобігання майбутніх соціально-економічних катастроф: «Сли де у нас, то певно в Бориславі найсильніше заступлена класа робітництва – а нужда, трата сил і здоров'я, зледаціння тих людей під взглядом моральним – найгрізніше і найголосніше віщують, що може статися з наших хліборобів в протягу яких-де двох десятків літ, коли недостача поля, хліба і грошей, коли наслідки всіляких хиб теперішнього суспільного устрою змусять їх іти на роботу фабричну, продавати своє здоров'я і свою силу на нужденне пропитання» [т. 14, с. 275]. У студії «Дещо про Борислав», котра ввійшла до ширшої праці «Знадоби до вивчення мови і етнографії українського народу» (1882), Франко окреслив соціально-психологічне підґрунтя бориславського феномену: «Та й ще одно: бориславська робота, діло чисто гірницьке, копальне, а то й чисто фабричне (при нафтарнях), вражає увагу робітників своєю новістю, непривичними формами, своїми дивовижними, а дуже часто вельми сумними slučajностями. Притім же життя в Бориславі, в більших робітницьких гуртах, веселе, часто гуляще і розпусне (особливо давніше, коли плата була більша, а прожиток дешевший), манить молодих сільських парубчаків швидким зарібком і містовими розкошами. Все се, безперечно, складається на те, що Борислав за послідніх 20 літ займає дуже важне місце в господарському житті народу наших околиць <...>» [т. 26, с. 187–188]. Нові форми виробництва й новий, не знаний досі уклад життя робітників вели за собою пролетаризацію селянства й часто моральну деградацію нового робітництва. Загально беручи, «деморалізація, – за словами сучасного дослідника, – одне з ключових слів, яким описували стан робітничих відносин у Бориславі. Старе патріархальне життя зникло, і то назавжди – а разом із ним і ті моральні обмеження, які воно накладало на колишніх мешканців галицького села чи штетла. Тяжка і небезпечна робота, з одного боку, та атмосфера насильства і легкої доступності дешевих розваг, із другого, витворювали норми поведінки, за яких не

те що чесність, тверезість, а навіть саме життя цінувалися дуже мало»¹. Борислав, на думку письменника, став «западнею, в котрій гине і пропадає наше щасливе Підгір'я, в котрій марнується без ліку здорових сил нашого народу» [т. 14, с. 275], котрий у Бориславі став предметом найрізноманітнішої експлуатації, наслідком якої є тисячі людських жертв і тисячі тих, що «вертають відтам з протраченою силою фізичною та звихненою моральною підставою в серці, – що вертають передчасними старцями» [т. 14, с. 276]. Художня практика І.Франка, як бачимо, щораз уважніше зосереджується на утилітарних завданнях. Сюжети циклу «Борислав» на конкретних випадках повинні проілюструвати вказані проблеми.

Оповідання «Ріпник» демонструє моральну деградацію парубка Івана, який потрапив до Борислава, у «гніздо нужди, сопуху і сорому» [т. 14, с. 280], і під його впливом став розпусником і п'яницею. Підкреслити внутрішньо-психологічну еволюцію персонажа допомагають ретроспективні відступи, в яких з'ясовуються мотиви Іванових учинків. Розпещений одинак у багатих батьків, він почав відвідувати Борислав «більше для забави, як для зарібку». «Та лихо, що ті забави дуже небезпечні, особливо для молодого, незіпсутого, недосвідченого серця. Іван небавом, як то кажуть, з зажмуреними очима кинувся в вир тих шумних пиятик, легкодушних бесід та розличних оргій, якими не одну щирю душу селянську заразила бориславська цивілізація» [т. 14, с. 282]. Навіть кохання Фрузі не зупинило його. Власне, у центрі уваги автора перебувають два персонажі – Іван і Фрузя, й основні сюжетні колізії пов'язані саме з їхніми стосунками. А це, своєю чергою, веде до актуалізації їхніх внутрішніх станів. Розкрити їх допомагає й діалог, вага якого порівняно з попередніми творами значно зростає. «Ріпник» починається саме діалогом між головними персонажами, який надає оповіданню абруптивності, характерної більшою мірою для новели. Тон реплік Івана та Фрузі засвідчує про неспіввіднесеність їхніх почуттів і водночас приховує енергію розвитку сюжету:

«– Іване, Іванчику, соколе мій дорогий!

– Чого хочеш?

– Та бо ти тепер такий острій, неприступний якийсь...

– Говори, чого потребуєш?

Осіній вітер шумів і свистів по вузьких уличках Борислава і розмітував мокру глину, свіжо за дня видобуту з ям. Ніч була темна» [т. 14, с. 277].

Фрузя зізнається Іванові, що носить під серцем його дитину. Звістку про це хлопець сприймає холодно і байдуже, увесь вільний від роботи час просиджує в корчмі, кладе око на «товсту, червонолицю, пулькату», «зі здоровими руками» Ганку, чим завдає Фрузі чималих страждань. «Довгі, тяжкі дні, а ще довші і тяжчі ночі проживала Фрузя, – повні несказанної муки, повні сердечного болю» [т. 14, с. 281]. Думки про зраду Івана поступово підірвали її здоров'я.

Кульмінаційний момент оповідання – смерть Фрузі при народженні Іванового сина – спонукає Івана до духового переродження. Він залишає Борислав, оселяється у віддаленій гірській околиці і присвячує своє життя праці й вихованню сина. «Прости мені, Господи, мої тяжкі провини! І ти, синочку мій, прости ми, що-м своєю легкокомисністю убив твою матір нещасливу!» – промовляв Іван у фіналі твору [т. 14, с. 291]. В індивідуальному духовому катарсисі й любові до ближнього полягає порятунок від бориславського зла – так метанаративно прочитується аксіологія письменника. На це вказує й епіграф до твору з «Небожественної комедії» Зигмунта Красінського: «Благословен, хто має серце! Він ще спасенний може бути!» [т. 14, с. 277]. «Щоправда, – спостеріг Роман Голод, – природність такого

¹ Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні. С. 282.

раптового переродження викликає сумнів. Складається враження, що прорубаний у сюжетній канві вихід надто дорого обійшовся автору, заваливши всю художню структуру твору, але в цьому весь Франко: перш за все – зміст, ідейне наповнення, навіть якщо це йде на шкоду декоративно оформленому “фасадові” твору!»²

Оповідання «Ріпник» має ознаки соціально-психологічної студії з її увагою до фактів дійсності. Коли автор веде мову про Борислав, про умови життя і праці ріпників, його слово дуже нагадує репортаж із місця подій: «Тісна, брудна і задушна цюпка наповнена робітницями. <...> Їх лица пожовклі з нужди, – їх руки немов обросли глинов і воском земним, – їх одіж – то позшиване лахмання, що ось ледве-ледве держиться на них. Тут старі, недугами і грижею поорані лица лежать обіч молодих, хороших ще, – котрих цвіт, однак ж, звіяла передчасна тяжка праця, і нужда, і розпуста» [т. 14, с. 278–279] і т. д. Автор навмисно подекуди згущує фарби, в описах не цурається потворного й бридкого.

Показати масштаби бориславського лиха дає змогу оповідання «**На роботі**». Твір складається з десяти коротких розділів, кожен із яких має свою назву. Головний герой у ньому – молодий робітник Гринь³, котрий працює в Бориславі на поверхні землі, «при корбі»: за допомогою нехитрого механізму опускає ріпників у заклади, витягує звідти відпрацьовану глину й подає повітря у земні глибини. Працює за мізерну платню («вісім шісток»), що її на життя йому не вистачає. Як справжній ріпник, хлопець горить бажанням робити під землею, у штольні, адже така праця оплачується краще. Незважаючи на застереження старого робітника Матія, Гринь укладає угоду з власником копальні про роботу в закопах. Вночі перед першим днем праці в земних надрах бачить сон, у якому потрапляє на розкішний різнобарвний луг, де зустрічає Задуху, котра штовхає його в глибоку яму.

Працюючи в штольні, парубок від важкого запаху нафти втрачає свідомість, а після порятунку та одужання розповідає Матієві й коханій Марині про те, що привиділося йому під дією «сопуху»: про Задуху та її володіння, макабричне царство смерті, мешканцями якого є загиблі й скалічені на виробництві бориславські ріпники. Натякаючи, що така ж доля чекає й на нього, Задуха відпускає Гриня з свого царства, вказуючи на «три способи», «щоби вирватися із тої сіті поганої» [т. 14, с. 306], але не називає їх. Зате радить хлопцеві покинути Борислав і шукати інших заробітків. Гринь виконує її прохання.

Першу половину оповідання (розділи 1–6) написано в формі «потіку свідомости», зокрема безпосереднього внутрішнього монологу⁴. Термін «потік свідомости» ввів до наукового обігу англійський психолог Вільям Джеймс, який у праці «Наукові основи психології» (1890) писав: «Кожна думка, яку ми маємо в даний момент про даний факт, суворо кажучи, єдина і лише має схожість із іншими думками про той самий факт. Свідомість ніколи не уявляється сама собі подрібною на шматки. <...> У ній немає нічого, що могло б пов’язуватися, – вона тече. Тому метафора “ріка”, “потік” найприродніше позначає свідомість»⁵. Із психології термін «потік свідомости» перейшов до літературознавства. Роберт Гамфрі дав йому

² Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка. С. 61.

³ Вітчим Франка Гринь Гаврилик, як згадано в листі до Драгоманова від 26 квітня 1890 р., «заробив був трохи грошей у Бориславі при ямах» [т. 49, с. 241]. Очевидно, що окрім розповідей про Борислав у батьківській кузні та власних спостережень, Франко отримав чимало інформації про нафтові промисли й від нього. Мабуть, ім’я персонажа також не випадкове.

⁴ Американський дослідник Роберт Гамфрі розрізняв чотири основних техніки «потіку свідомости»: безпосередній внутрішній монолог, опосередкований внутрішній монолог, всезнавчий опис та солілоквиум. Див.: *Humphrey R. Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley; Los Angeles, 1955. Р. 16.

⁵ Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1968. Т. 5. С. 918.

таке визначення: «Техніка, що вживається в художній літературі для показу психічного вмісту і процесів психіки персонажа, частково або цілковито невисловлюваних (невимовлених), оскільки саме ці процеси існують на різних рівнях свідомого контролю, перш ніж оформляться в обмірковане мовлення (speech)»⁶.

Визначенню передували висновки дослідника: жоден серйозний письменник не сумнівається в тому, що здатний перетнути будь-які межі в обсервації свідомості персонажа. А вона, по-перше, має приватний характер; по-друге, ніколи не буває статичною, а завжди перебуває в русі. Її плинність, по-третє, не мусить означати рівного, спокійного бігу. Нарешті, можна ствердити, що свідомість протікає на рівнях, близьких до несвідомості⁷. Едуар Дюжарден техніку безпосереднього внутрішнього монологу визначив як «словесне вираження характеру в виступі, мета якого впровадити нас просто у внутрішнє життя цього характеру без інтервенції автора з його поясненнями чи коментарями. Різниця [від звичайного монологу. – *М. Л.*] є у темі – це експресія найінтимнішої думки, яка лежить найближче до підсвідомості; різниця є й у формі – це безпосередні фрази, редуковані до мінімуму синтаксису»⁸. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. оприявнилася виразна тенденція до «самоусунення автора», основною ознакою якої стало максимально автентичне відтворення в тексті процесу зародження й тривання думки⁹.

Безпосередній внутрішній монолог, що ведеться від першої особи, не передбачає найменшої інгеренції автора в хід викладу, не призначений для слухача і провадиться всупереч очікуванню читача конкретизувати дійсну «текстуру» свідомості та наративну ситуацію. Така техніка заснована на егоцентризмі персонажа й використовується насамперед з метою відобразити двоякість людського життя: зовнішнього і внутрішнього водночас. Хоча винахідниками цієї техніки вважають Джеймса Джойса (роман «Улісс»), Марселя Пруста (роман «У пошуках утраченого часу») та Вірджинію Вулф (романи «Місіс Делловей», «До маяка»), проте раніше від них використав її І. Франко. Має рацію російський учений: «Він [Джойс. – *М. Л.*] творив свою книгу як таїнство, проте тоді чисельні письменницькі голови здійснювали схожі наміри, і вони ніби сукупно рухалися до “Улісса”. І сам Джойс зовсім не першим прийшов до нього»¹⁰. Маємо тут справу з поняттям апофазії у сприйнятті літературного процесу: кожне феноменальне явище описується й кваліфікується за найістотнішими артефактами, хоча виявні ознаки цього явища можна віднайти в давніших явищах. Так, про «потік свідомості» літературознавці повели мову з появою романів «Улісс» (1922), «У пошуках утраченого часу» (1913–1927), «Місіс Делловей» (1925) та «До маяка» (1927) і, виявивши найбільш характерні ознаки цієї форми викладу, визнали, що їх можна віднайти у романах Л. Стерна, Ж.-Ж. Руссо, Ф. Стендаля, Ф. Достоевського, Л. Толстого та інших письменників.

Слід зауважити, що підвалиною для виникнення й функціонування «потіку свідомості» в українській літературі стали хронологічно старші різновиди наративів, а саме поширена форма усного мовлення, що її культивували Г. Квітка-Основ'яненко, Марко Вовчок, М. Гоголь, О. Стороженко, Ю. Федькович та ін.

⁶ *Humphrey R.* Stream of Consciousness in the Modern Novel. P. 12.

⁷ *Ibid.* P. 9–10.

⁸ *Dujardin E.* Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de J. Joyce. Paris, 1931. P. 58–59.

⁹ *Лецишин З.* Внутрішній монолог як форма художнього викладу: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2009. С. 7.

¹⁰ *Урнов Д.* Джеймс Джойс и современный модернизм. Москва: Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, 1964. С. 6.

Мовлення оповідача такого наративу також фіксувалося в момент вислову, тому викликало в читача враження імпровізованого, заздалегідь не обдуманого, безпосереднього, значною мірою зумовленого ситуацією. Імітація усного мовлення передбачала відтворення лексики й синтаксису носія мовлення. Слова і фрази вибиралися і зчіплювалися не лише за принципом логічного зв'язку, а й виразного мовлення, коли значущою ставала звукова оболонка слова.

Усномова форма викладу демонструвала відсутність чіткої ієрархії елементів тексту: в мовлення персонажа впускалися всі відгалуження думки, всі можливі траєкторії її руху, які не завжди вписувалися в цю ієрархію. Нерідко у мовленні оповідача спостерігалися маргінальні сенси з точки зору домінантної у тексті логіки.

Франко також звертався до цієї форми викладу, причому саме в ранніх його творах (70–80-х років) спостерігалася класична усна оповідь («Два приятелі», «Хлопська комісія», «Між добрими людьми»). І саме ця наративна манера, як нам здається, підготувала ґрунт для витворення «потону свідомості».

Ще один чинник, що зумовив появу цієї модерної форми викладу, – естетика натуралізму у творчості Франка. Адже «потік свідомості» у нього тісно пов'язаний із дослідженням психопатологічних станів, з інтересом до несвідомого в психічних процесах: агонії свідомості («Із записок недужого»), стану алкогольного затемнення психіки («*Odi profanum vulgus*»), хворобливого її стану (Баран у «Перехресних стежках»), афекту (Регіна в тому ж творі) тощо. «Поняття “людського документа” трансформується в “психологічний документ”, а художнє зображення у “вівісекцію”, документ, лабораторію»¹¹. Ця техніка в прозі письменника сприймається у контексті пошуку нових форм комунікації, нового типу риторики, і цей пошук, по суті, був одним із імпульсів, що спричинився до витворення модерністського дискурсу в українській літературі. Важливо, що вже в ранній праці «Наука і її взаємини з працюючими класами» (1878) Франко вів мову про важливе значення психології в системі антропологічних студій: «Мисляча людина перш за все прагне пізнати себе, вважає на свої дії і старається погоджувати їх із своїми думками, розглядає і впорядковує свої поняття, відчуття і замислюється над їх суттю. Цьому міркуванню відповідає наука психологія, тобто наука про людську душу. Ця наука розбирає всі духовні функції людини, але не формально, як логіка, а приймаючи до уваги їх зміст, причини, процес і наслідок» [т. 45, с. 38].

Львівський дослідник Флорій Бацевич веде мову про «потік підсвідомого» як один зі специфічних виявів мовленнєвої діяльності, викликаний зовнішніми (екзогенними) та внутрішніми (ендогенними) впливами на людину. Літературні тексти, в тому числі й Франкові, часто подають персонажів у змінених станах свідомості (ЗСС), з одивненою поведінкою, з невротичними або психотичними відхиленнями від узуальності¹².

В оповіданні «На роботі» автор простежує роботу психіки молодого ріпника Гриня за допомогою техніки безпосереднього внутрішнього монологу: «Угу, що то такого? Тілький час до Борислава ходжу, і ще ніколи в яму не лазив! Все лиш корбов крути, глину тягай або вітер у ямі млинкуй! Та й що ми то за заплата за таке діло! Вісім шісток денно! І жий же з того, або здихай, або що хоч роби, – жидюзі ані ду-ду!» [т. 14, с. 292]. Події, що відбуваються навколо Гриня, люди, котрі оточують його, їхнє мовлення – усе переломлюється крізь свідомість ріпника й одразу ж фіксується автором, голос якого не відчутний зовсім, але функція якого – стено-

¹¹ Гундорова Т. ПроЯвлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997. С. 111.

¹² Бацевич Ф. Український одивнений художній текст: лінгвістичні виміри: монографія. С. 221, 223.

графувати думки, іноді найпотаємніші, свого героя. Гринь, як справжній ріпник, бажав би працювати під землею, а не «при корбі». Після згоди з власником-євреєм він уперше опускається в штольню, де від важкого запаху нафти втрачає свідомість: «Ууу! Як я колишуся! Де, що, як, що зо мнов? Темно ми в очох, – цімбрине ями, чого вно крутиться довкола, – пощо так прудко догори летить?.. А там що нагорі? Ци корба зап'яла, ци що, що мя не спускають удолину?.. Господи – як темно, – як страшно!» [т. 14, с. 297] і т. д. Цей епізод стає переломним у викладово-композиційній структурі оповідання. Отямившись, Гринь розповідає про те, що приверзлося йому, односельцеві Матію та коханій дівчині Марині. «Потік свідомости» (підсвідомости), таким чином, змінюється на «усну оповідь».

Цікаво, що видінню передує сон ріпника, в якому він, опускаючись у штольню, раптом потрапляє на зелену квітучу луку, зустрічає там жінку з сумовитим обличчям, на ймення Задуха, котра спихає його в глибоку яму. Прикметно, що молодий письменник, озброєний позитивістичною методикою з її тяжінням до аналізу, досить часто використовує ірреальні образи сновидіння. У ранній праці «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878) Франко маніфестував, що аналіз дійсності має пов'язуватися з використанням даних науки, зокрема психології, медицини та патології [т. 26, с. 12]. Дослідження сновидінь дають з цього погляду вдячний матеріал. Сон Гриня виконує сюжетотворчу функцію, адже передбачає майбутнє, є своєрідним дежавю для свідомости героя, копією майбутньої реальности.

Ф. Бацевич влучно спостеріг, що ЗСС Гриня викликаний низкою екзогенних чинників: замкненого простору шахти, відсутністю свіжого повітря (задухи), впливом шкідливих випаровувань нафти. «Його наратив – безпосередня вербальна реакція на події, що відбуваються з ним; свідчення переходу від звичайного внутрішнього діалогу до “потіку підсвідомого” і зворотного процесу – повернення до нормального стану свідомості й звичного мовлення – розповіді про свої переживання і зустріч із Задухою»¹³.

Візія, викликана важким запахом нафти, немовби продовжує нічне видиво, сповнене мортальними образами, про яке, одужавши, розповідає своїм слухачам. Натуралістична деталізація описуваного, зокрема тривіалізація смерти, природно означала і зображення тіла мертвої (загиблої) людини – у творах Франко дуже часто описував *некропортрети*: «Я очутився, треба вам знати, у якійсь страшній западні. <...> А людей повно, а всьо ріпники. І всі они такі чорні на лицах, і такі нужденні, і такі аж страшні з виду. <...> Приглядаюся ближче. Ріпник. <...> Господи! Що йому таке? Права рука і права нога в нього потрощені на камуз. Кров обстила, кістки подрухкотані стирчать. <...> Господи! Тепер я ще більше провидів. Що ту людей у тій пропасті! Що парубків, дівчат, жінок, діточок маленьких! <...> Ту лице страшно змарніле від недуги й голоду, – там обпухле тіло, мов у топельника, <...> другі знов чорні і страшні, як головні на огнищі <...>. Покалічені страшилища, потоплені, голодом, стужею, огнем, хитростю і всякими штуками поморені ріпники наповняли її» [т. 14, с. 301–303]¹⁴. Описи смерти у Франка, як бачимо, далекі від естетизації. Однак вони природно вписувалися в його естетичну концепцію «наукового реалізму». У праці «Дещо про Борислав» учений наводив моторошні приклади високої смертності в середовищі робітників: «Скільки їх там погибло,

¹³ Бацевич Ф. Український одивнений художній текст: лінгвістичні виміри. С. 225.

¹⁴ Проза Франка, як побачимо далі, рясніє більш чи менш детальними описами мертвих тіл персонажів: Гандзі («Мавка»), новонародженої дитини («Микитичів дуб»), Слимака з однойменного твору, Анелі Ангарович («Для домашнього огнища»), Начка Калиновича («Лель і Полель»), Петруся («Odi profanum vulgus»), Яця Зелепуги (однойменне оповідання), Миколи Кучеранюка («Терен у носі») та багатьох інших.

відколи почалися роботи, сього докладно не знаю і сумніваюся, чи се коли-небудь докладно викажеться»; попри це, дослідник окреслив кількість офіційно зафіксованих смертельних випадків «не менше як 10000». «Я пригадую собі, – вів далі Франко, – коли я ще був малий, то батько, бувало, приїхавши в понеділок з торгу з Дрогобича, розповідає: от, сього тижня знов яма привалила п'ять хлопа, сього знов десять хлопа, – і так було щотиждень! Тоді се ще йно зачалось, і всім була на-вдвовижу така скажена трата людського життя, тож вісті про кожне нове нещастя розходилися живо по селах, обігали з хати до хати. То яма завалилася, то линва увралася, то заморока задушила на смерть!..» [т. 26, с. 189].

Сучасний дослідник вказує на найголовніші риси «потому підсвідомості» цього персонажа: наявність у ньому значної кількості мимовільних вигуків (*Ууу!, Йой!, Тьфу!, Боже мій!.., Матінко Пречиста!* та ін.); неадресованих запитань («Де, що, як, що зо мнов?»; «А де того дно?»; «Ци того ж тотя штольня?»; «А се що так загуділо?») та ін.); експресивних синтаксичних структур («Як я колишуся!»; «Ні, ні! Я лечу!»; «Як тяжко дихати!», «Мороз по мені проходить» тощо)¹⁵.

Царство Задухи є в оповіданні символічним образом Борислава. У фіналі твору цариця вказує Гриневі на «три способи», якими він міг би «вимотатися із тої сіті поганої» [т. 14, с. 306], але не називає їх. Ріпник не може сам розгадати цієї загадки, але твердо вирішує залишити Борислав. Заключні слова Гриня звернені вже до загальної аудиторії читачів: «А ви, товариші, що на того? Задалися над тими трьома способами? Гадайте, гадайте, в щасливу годину! Чень Бог допоможе стрясти з себе тоту недолу тяжку, – тоті жидівські пута!» [т. 14, с. 307]. Шляхи до соціального й національного визволення простому ріпникові ще не відомі, проте виразно прочитується потреба їхнього пошуку.

Повістка¹⁶ «**Навернений грішник**» – своєрідна антитеза до двох попередніх творів. Вона вносить багато нового у «філософію Борислава». Якщо Іван («Ріпник») і Гринь («На роботі») після пережитого в Бориславі повертаються до звичної праці, то Василь Півторак, «свого часу один із найзаможніших газдів на весь Борислав» [т. 14, с. 307], у якого «все йшло <...> порядком і статком» [т. 14, с. 308], бо «любив свою землю, котру його родина з діда-прадіда зливала своїм потом» [т. 14, с. 308], щасливий батько трьох синів, раптом вирішує й сам зайнятися нафтовим промислом: «А що, панове газди! Коплють жиди, коплімо й ми! Тіщать они гроші за кип'ячку, будемо й ми тіщити!» [т. 14, с. 309]. Проте наратор твору оцінює початок нафтових розробок у Бориславі як той «припадок», ту обставину, що прискорює споконвічний природний хід селянського життя, докорінно змінює його і зрештою призводить до деградації й фізичної смерті селянина. «То, що давніше не змінювалося й у сто літах, – медитує він, – тепер через десять мов переродилось. Тепер не то, що в давнину, життя бисто тече, – зміни бисто настають. Треба пильно слідити, куди пруд жене, – треба й собі туди пробиратися. А не спостережешся, застоїшся на місці, того й гляди, – перша-ліпша хвиля нагряне, перша-ліп-

¹⁵ Там само. С. 226–228.

¹⁶ Повістка – епічний, здебільшого прозовий жанр, за обсягом середній між оповіданням і повістю, з однолінійним сюжетом, фабула якого обмежена кількома епізодами з життя небагатьох персонажів, з доволі виразним наративним тлом (описами, відступами тощо). Особливо характерна для літератури ХІХ ст. (романтичною, реалістичною, натуралістичною). Оксана Жук виокремлює також такі риси повістки, як оперативність, спроможність швидко відтворювати події та зміни в повсякденному житті, акцентування на духовому житті персонажів, виведення їхніх морально-психологічних особливостей (Жук О. Повістка як жанровий різновид та авторське визначення жанру: ідейний зміст та художня структура // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2016. Вип. 80. С. 103). Повістками є теж такі Франкові прозові твори, як «На дні», «Яць Зелепуга», «Маніпулянтка», «Панталаха», «Гриць і панич» та «Як Юра Шикманюк брів Черемош».

ша зміна настане, обалить тебе, зіб'є з ніг, – і ти погиб. Тепер жити важко. Життя – боротьба, вічна, безупинна. Ворог з усіх сторін грозить. Не пристережи одного боку, з другого нагряне, – і ти пропав» [т. 14, с. 308]. Історія Василя Півторака є ілюстрацією до цих роздумів. Втративши при видобуванні нафти двох синів, а відтак і дружину, яка померла від горя, Василь знаходить полегшу в горілці. Під впливом алкоголізму пориває стосунки з «вирідним» (нелюбим) сином Іваном, за безцінь продає землю, занедбує господарство. Олеся Сколоздра-Шепітко зауважила, що письменник не випадково дав своєму персонажеві прізвище *Півторак*, бо, за «Словарем української мови» Бориса Грінченка, слово «Півторак» означає «усе мірою в півтора», тобто «щось нерозумне». «Власне така мотивація антропоніма, на нашу думку, найімовірніша, адже вся поведінка Василя від початку була нерозумною: він разом зі синами взявся добувати нафту на своїй землі, але, не маючи досвіду і грошей, не витримав конкуренції і втратив землю, хату та інше майно»¹⁷.

Автор ретельно відстежує поступову фізичну й психічну деградацію персонажа: «Горівка щораз більше морочила його пам'ять, щораз рідше він міг над дечим розумно подумати» [т. 14, с. 336]; «Василь чимраз дужче упадав на душі: грижа й горівка підкопувала бистро його розум і здоров'я» [т. 14, с. 337–338]; «І так Василь ставав щораз то більшим відлюдком, просиджував цілими днями без слова в коршмі і не міг ніколи зібратися з гадками, котрі в неладі і в якійсь сірій віддалі шибалися по його голові. Поволі-поволі й на лице його осідав той сумний, розсіяний вираз, яким відзначаються всі ідіоти, у котрих звільна щезає все, що ціхує чоловіка, а остають чисто звірячі, вегетативні інстинкти» [т. 14, с. 338].

З пильною увагою спостерігаючи за психологією персонажа, автор нерідко передає його передсмертні рефлексії або ж сам активно рефлектує, осмислює смертельний випадок, передає свої враження від нього. Свого часу З. Гузар помітив детальний, мало не клінічний опис фізичних станів Василя Півторака, що передували його відходу з життя. «Навернений грішник», на його думку, – «перше в українській літературі психологічне дослідження, в якому автор з клінічною точністю зобразив тяжке психічне захворювання, викликане сумою зовнішніх обставин»¹⁸.

Варто звернути увагу на один факт, а саме на раптове передсмертне покращання Василевого здоров'я, яке односельці сприйняли як чудо. Медицина і психологія другої половини ХІХ – початку ХХ ст. шукали пояснення такого феномена. Німецький психолог Сигізмунд Епштайн, наприклад, оприлюднив з цього приводу спеціальне дослідження «Причинок до психології смерті» (його Франко переклав українською й надрукував на сторінках ЛНВ), в якому обґрунтував явище евтаничної смерті: «Само вмирання є звичайно зовсім свobodне від болю <...>. Явище евтаназії (лагідної смерті), справлене самою природою, дуже легко пояснити чисто фізичними процесами. Наглі стрясення нервово оголомшує весь наш організм так сильно, що для думок про смерть, таких страшних у нашій звичайній житті, не залишається ніякого місця, ідеї простору і часу щезають зовсім і чоловік думає не раз про зовсім дрібні або далекі речі. <...>. Ми знаємо й такі випадки, коли образи, сполучені зо смертю, можуть просто давати імпульс до почуття розкоші»¹⁹. Саме слово «евтаназія» чи не вперше в українській літературі вжив П. Куліш, назвавши ним один із своїх віршів. У ньому є такі рядки:

¹⁷ Сколоздра-Шепітко О. Гетеронімація особи як основний засіб характеристики персонажів (на матеріалі малої прози Івана Франка бориславського циклу) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62. С. 304.

¹⁸ Гузар З. Грані психологічного аналізу (Новела Івана Франка "Навернений грішник") // Укр. літературознавство. Львів, 1985. Вип. 44. С. 70.

¹⁹ Епштайн С. Причинок до психології смерті // ЛНВ. 1899. Т. 5. Кн. 3. С. 160–161.

Як засипатиму колись жаданим сном,
Що заколихує мерці – й починають тихо, –
О забутте! Коли б легким твоїм крилом
Ти віяло тоді, моя єдина вітхо!²⁰

Франко-письменник у своїх творчих пошуках і тут випереджує тогочасні наукові обґрунтування. Ось приклад евтанатичної смерті Василя Півторака: «Йому бачиться, що тіло тяжіло на нім, мов камінь, давило і в'язало його, мов залізні пута, довгі літа, відколи затамив. Ба, йому бачиться, що воно ще й тепер тяжить на нім частиною своєї ваги, путає його посліднім узликом ланца. Живо наперед, скидай з себе послідок ваги! Свобода, свобода! Як легко без пут, як весело, ясно, любо на світі без каменя на груді! Живо наперед! Живо наперед!..» [т. 14, с. 369].

Смерть Василя вмотивована, по-перше, важкими ударами долі, є «інверсією глибинних слідів пережитої травми»²¹, по-друге – алкоголізмом. Та все ж першо-причиною руйнації й загибелі цілої селянської родини стала відмова Півторака від органічної праці на землі й заняття працею невластивою, чужою для ментальности селянина, зрештою, неприродне використання землі, що й призводить до екстремальної ситуації, в якій селянська родина не вміє захистити себе. Під час сварки Іван звинувачує батька в важкому гріху: «Але уважайте, що всьо на вашім сумлінню лежить, що з кожного кусника вітцівської земельки, котру віддасте в погані жидівські руки, прийдеся вам перед Богом тяжкий рахунок складати!» [т. 14, с. 328]. Це, власне, відповідь на запитання наратора: «Чому воно так пішло? Чому щастилося жидам, а не щастилося газдам? Згадайте, коли мудрі!» [т. 14, с. 309]. Назва твору забарвлена гіркою іронією, адже бориславський священник, котрий вважає Василя грішником-п'яницею, головного гріха не добачив, і його заходи повернути Півторака виявилися марними²². Юліан Охорович, університетський Франків учитель психології та антропології, писав з цього приводу, що «моральність, оперта тільки на послуху й остраху кари, є штучною і нетривкою»²³. «Віру в Божу ласку, природну доброту й неминучість долі, таку традиційну для хлібороба, – доходить висновку Тамара Гундорова, – руйнує цілий устрій нового життя з його оманами, спокусами, демонічною владою багатства. Руйнується природна основа духовности й здорової психіки. Відтак, згідно з натуралістичним методом, Франко порівнює бориславське життя з ідіотським виродженням, завмиранням духовних потреб і владою “звірячих, вегетативних інстинктів”, зі станом постійної нервової гарячки»²⁴.

Цикл, за свідченням І. Франка, мав «повний succès de scandal [скандальний успіх. – М. Л.] серед галицької публіки» [т. 49, с. 245]. У листі до М. Драгоманова, написаному близько 16 березня 1877 р., Франко розповідав: «Ось, чую, св. Юр улякся – сам митрополит Сембратович велів собі принести “Друга” і – нечуване діло – прочитав тоту мирськую, сатанинськую газету, щоби побачити, що се за звір. Ну, і високий синедріон рішив, що нічо там нема такого нечоловічесько-

²⁰ Куліш П. Euthanasia // Куліш П. Твори: У 2-х томах. К.: Дніпро, 1989. Т. 1. С. 324.

²¹ Ворок Х. Поетика сновидінь у прозі Івана Франка. С. 116.

²² Лука Луців зауважив, що «це є єдине оповідання Франка з бориславського циклу, в якому виступає український інтелігент-священник. Цей виступ не позитивний, бо парох Борислава зовсім не цікавився нафтовою проблемою і не дораджував своїм парохіянам в цих важливих справах. Взагалі Франко не згадує про жадного українського інтелігента, який цікавився б тим, що діялося в Бориславі у 1860-их і 1870-их роках» (Луців Л. Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. С. 125).

²³ Ochorowicz J. Miłość, zbrodnia, wiara i moralność. Kilka studiów z psychologii kryminalnej. Warszawa: Nakładem autora, 1870. S. 146–147.

²⁴ Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. С. 40.

го, бо автор не пише се, щоби заохотити до подібного життя, а тільки щоби відстрашити. Но помимо того – додали отці – оно не пригджується до “плавного” читання красавицям» [т. 48, с. 64]. У праці «З остатніх десятиліть ХІХ віку» він згадував: «Публіка, що позивала, читаючи “Домну Розанду”, “Дениса”, “Повість без титулу” [твори Михайла Вагилевича. – М. Л.] і т. ін., але вдавала, що вони їй дуже подобаються, почала кипіти гнівом, коли в друку почали появлятися мої перші бориславські нариси. <...> Номери “Друга”, “Правди”, “Громадського друга”, “Світу” й інших часописів вертали в редакцію, украшені написами, яких колекція могла б бути оздобою якої хочете епіграфічної збірки. “Чи сказився?” – запитував один пренумерант. “Не смійте мені присилати такої макулатури!” – гримав другий. “Возвращается обратным шагом к умалишённому”, – глаголав от писанія третій. Кожда найменша деталь, змальована у будь-якій із нашого життя взятій повісті, збуджувала підозріння, протести, рекримінації» [т. 41, с. 496]. Тогочасний галицький читач, переважно духовного сану, вихований у душі застарілої естетики і звиклий до теологічного способу мислення, вважав літературу або розвагою і вимагав від неї легкості й невимушености, або ж школою світського життя та аристократичних манер. Такий читач домагався, аби література подавала йому «людей вищих; вірцевих, таких, якими повинні бути всі» [т. 41, с. 495], і добірної мови, тобто очищеної від «грубих, хлопських, вульгарних слів», без «всяких неестетичних зворотів, тривіальностей, грубіяństw і обридливостей» [т. 41, с. 495]. Очевидно, галицький читач не був готовий до сприймання текстів, котрими автор свідомо йшов на конфлікт, епатував його брутальними сценами, тривіальністю буденного «хлопського» життя. За словами Франка, молода генерація письменників (він сам, М. Павлик, Г. Цеглинський) виступила на літературну арену з новим розумінням завдань літератури, яка «мала бути по змозі вірним зображенням життя, і то не мертвою фотографією, а образом, огрітим власним чуттям автора, надиханим глибшою ідеєю. Переважно хлопські сини походженням, соціалісти з переконання, молоді письменники взялися малювати те життя, яке найліпше знали, – сільське життя» [т. 41, с. 497], де «були і пориви щирого чуття, такого чистого й високого, не вважаючи на грубу форму, як і в першого-ліпшого інтелігента, і пориви жорстокості та дикості, сплоджені віковою темнотою; були своєрідні радощі й турботи, забобони і щира віра, злоба й насміхи, сльози й прокляття, одним словом, були люди з таким багатим і різнорідним світом думок та почувань, якого там досі не підозрівано. Молоді письменники не зупинялися перед ніякою драстичністю, перед зіпсуттям і неморальністю, а декому здавалось, що вони навіть залюбки малювали ті темні, патологічні сторони життя» [т. 41, с. 497]. «Майже кожний вірш, кожда повість, кожда стаття аж до бібліографічних нотаток, – згадував Франко, – усе було провокацією старої галицько-руської рутини й інерції» [т. 41, с. 486]. Можна ствердити, що засади поміркованої естетизації поступилися місцем «бруталізації й турпізму – оприявнилася естетична та моральна деградація зображуваної дійсности», відкрито дорогу таким її властивостям, як гидота, жажіття й гротеск²⁵. Турпізм (від лат. turpis – гидкий) – літературний засіб, що покликаний впроваджувати до художнього твору елементи гидкого й потворного з метою викликати в читача естетичний шок.

Попри це, журнал «Друг» мав популярність серед читачів саме завдяки Франковим оповіданням, що друкувалися в ньому. Сучасник і приятель Франка Євген Олесницький (1860–1917) згадував: «В 1877 р. змінився нагло напрям видаваного досі москвофільським товариством “Академічеській Кружокъ” у Львові

²⁵ Markiewicz H. *Pozytywizm*. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 1999. S. 102.

часопису “Друг”, який доходив часом до нас поодинокими числами [Олесницький тоді жив у Тернополі. – М. Л.]. Часопис той почав писати народною мовою і містити “Бориславські оповідання” Івана Франка, в яких він також дуже сильно станув по стороні кривджених і визискуваних бориславських селян. Наші симпатії почали більше прихилитися до “Друга”, ніж до “Правди”, яка здавалася нам мертвою, коли в “Друзі” кипіло життям, свіжістю, новиною»²⁶.

У циклі «Борислав» письменник показав конкретні вияви злиднів та моральної вбогости персонажів також через їхнє мовлення, адже «умови праці і спосіб життя накладають відбиток на культуру людини і таку її складову, як культура мовлення. Лайка та вульгарні вислови – незмінні супутники злидненого і гулящого бориславського життя – стають нормою життя ріпників. Сакральні вислови та постійні звернення до Бога, характерні для мовлення селян-хліборобів, тут змінюються на кардинально протилежні експресивні сполуки (“хоть до чорта в зуби”, “біс бери”, “чорта з’їси”, “мара бери”, “біс би вам голови поскручував” <...>). Використання брутальної лексики та висловів зумовлюються не лише емоційною ситуативністю, але й особливостями мовлення однорідного чоловічого колективу»²⁷.

Молодий Франко скептично сприймав Борислав, вважаючи його явищем моральної й фізичної деградації галицького селянства, котре через певні обставини змушене було займатися «несродною» працею. На це вказував ще О. Огоновський, який в «Історії літератури руської» писав: «Із сеї повістки [“Ріпник”. – М. Л.] мож дізнатись, що авторові зовсім не вподобалось фабрицьке життя робочих людей в Бориславі, де занাপашується здоров’я і моральність цілих громад. Його ідеалом було тихе, трудяще життя на сільським газдівстві “в щасливім Підгір’ю”». Учений високо поцінував оповідання «На роботі», котре має «велику стійність художницьку, з-за чого вважається» «одним з найлуччих творів Івана Франка». Натомість повістку «Навернений грішник» він вважав менш вдалим твором, зазначаючи, що «навернення» персонажа зображено трохи іронічно, «живу акцію» в ньому бачимо «лиш до того часу, як Півторак поховав двох синів і жінку; відтак починається психічна студія, котру автор не конче вдоволяюче довів до пуття»²⁸.

Високо оцінив твори збірки «Борислав» Лев Турбацький. «Всі ті три оповідання, – писав він, – мають велику вартість літературну, я б закинув лиш то, що автор, переводячи мовчки порівняння життя робітницького і шпекулюючого з життя мужика, дбаючого о своє газдівство, бере справу занадто серцем. Він не годен погодитися з тим, що життя змінє економічні форми, що одного пролетаризує, другого зі спокійного життя на ґрунті пускає на бистру воду шпекуляції, і, малюючи життя пролетаря і мужика, що береться до шпекуляції, ставить його в супротивність з життям мужика, працюючого на ґрунті! Сє лиш життя видається йому вповні людським! Є то погляд дуже симпатичний, оправданий походженням родинним автора, його особистими симпатіями, – але погляд серця, не розуму, котрий нераз приневоляє нас холодно дивитися там, де серце відзивається і кричить. Процес економічний нераз стає дуже трагічний, але він – вплив природного розвою, і треба дивитися на нього яко на факт, над котрим жаліти годі...»²⁹

Агатангел Кримський стверджував, що за опрацювання бориславської теми, «як і взагалі за обмалювання життя фабричного люду», Франко взявся «під впли-

²⁶ Олесницький Є. Сторінки з мого життя / Упор. М. Мудрий, Б. Савчик. Львів: Медицина і право, 2011. С. 183.

²⁷ Ціхоцький І. Мова прози Івана Франка. С. 127.

²⁸ Огоновський О. Історія літератури руської. Львів, 1891. Част. 3. Відд. 2. С. 982, 985–986.

²⁹ Турбацький Л. Іван Франко (В 25-літній ювілей його літературної діяльності) // Буковина. 1898. № 125. 21. X / 2. XI. С. 2.

вом читання повістей Золя, бо, сказати правду, фабричних робітників є в нашій народі тільки дуже дрібний процент: наш люд – хлібороби». У циклі «Борислав», за спостереженнями Кримського, «якими красками зображено бідкування убогих робітників, визискуваних багатирями-жидами, і той моральний підупад, до якого доводить фабричне життя». Оповідання «На роботі» критик назвав дуже артистичним, а передмова Франка до циклу, на його думку, «робила автора дуже небезпечним революціонером в очах загалу; великого переляку наводили на всіх зносини Франка і його молодих товаришів з Драгомановим, що жив тоді в Женеві і видавав “Громаду”»³⁰.

Наталія Кобринська також помітила зміну Франкової стильової парадигми у порівнянні з романом «Петрії і Довбушки», а також значення бориславських оповідань для формування читацької думки: «Старий романтизм доживав уже свого віку, а скристалізувавшись у певні типи і теми, довго літературою оброблювані, стратив свою свіжість. В тих часах зачали появлятися перші проби пера Івана Франка. До рук знеохоченого читача дійшли “Петрії і Довбушки”. Там були проблиски великого таланту, але і звичайні історії романтичної школи: укрите скарби, монастирі та підземні печери. За якийсь час знов до рук того самого читача дійшли коротенькі нариси під заголовком “Борислав”. І дивне диво, невдоволений читач засоромився своєї нехіти; його поривала сила, правда, незвичайно живий колорит нарисів Франка. То не були якісь придумані люде, лише живі, що в обдертій одежині і замащених сорочках відчували, думали і говорили на свій питомий, не на якийсь їм підложений лад. Читаючи образки Франка з народного життя, набиралося довір’я в будучину того народу, що такий бідний, темний, опущений проявив стільки сили і натхнув такий талант. Талант Франка – се не торбан з кількома струнами, лише інструмент, достроєний до загальносвітової оркестри. Сміло можна сказати, що реалістичний період і в багатших літературах, як у польській або німецькій, не найшов такого гідного заступника, як наша має в Івані Франку»³¹.

О. Грушевський влучно підмітив, що Франків «Борислав» – «се не тільки образки з життя робучого люду, се має, окрім того, глибше соціальне значіння. В сих доповняючих себе оповіданнях письменник розкриває перед нами важний соціальний процес. Замість старих форм та умов соціальної залежності встають нові, остільки ж важкі, як і попередні. Вчорашній хлібороб, селянин стає пролетарем, робітником коло бориславської кип’ячки, і автор крок за кроком стежить сей перехід»³². Твори циклу, за Грушевським, «написані з великим реалізмом і роблять міцне та важке вражіння на читача. Важка праця при малій платні, підступи, здирство та експлоатація, з одного боку, і тупа злість, з другого, невимовно важкі умови самої праці, бруд, п’янство, розпуста, нарешті, повна недбалість до чужого життя, – се все робить з життя бориславських робітників дійсне пекло»³³. Франко, за спостереженням Грушевського, «перший з галицьких письменників глибше обробив теми соціального та економічного побуту – і якими сумними вийшли сі малюнки!»³⁴

Порівнюючи творчі підходи Франка та Стефана Ковалева до зображення бориславського життя, О. Грушевський зазначив, що Франко «не відокремлює саме

³⁰ Кримський А. Д[окто]р Іван Франко. С. 504–505.

³¹ Кобринська Н. [Промова на Ювілеї 25-літньої літературної діяльності Івана Франка] // ЛНВ. 1898. Т. 4. Кн. 11. С. 122–123.

³² Грушевський О. Сучасне українське письменство в його типових представниках. Іван Франко // ЛНВ. 1907. Т. 39. Кн. 7. С. 30.

³³ Там само. С. 30–31.

³⁴ Там само. С. 31.

лише бориславське життя, мов щось самостійне окреме; він малює його в зв'язку з іншими подіями і течіями як одну лише ступінь в сучасній економічній кризі селянського життя. Таким чином, перед читачем в сих оповіданнях малюнки економічного життя цілої країни: селянське бідкування, нові форми експлоатації, руїна селянського господарства, утворення сільського пролетаріату, нарешті – як яскравий зразок матеріального і морального занепаду – бориславське робітництво»³⁵.

Михайло Возняк вважав «Бориславські оповідання» вершинним здобутком Франка в прозі поруч із «Зів'ялим листям», поемою «Мойсей» і «ще деякими збірками в поезії» та «Галицько-руськими народними приповідками» і «Апокрифами й легендами з українських рукописів» у науці³⁶.

У «Бориславських оповіданнях», як писав А. Крушельницький, автор всебічно відтворив життя мешканців «бориславського пекла» і нафтову спекуляційну гарячку, майстерно окреслив різні типи людей та їхні найрізноманітніші відчуття: надії на щастя й розчарування одних, бажання зиску й досягнення своїх цілей у інших; «відтворив тисячі більших чи менших трагедій, котрі трапляються у цій боротьбі за гроші»³⁷.

3.2. Поглиблення теми «утоми й задухи» (повість «*Voа constrictor*»)

Заксонометричного погляду логічним продовженням циклу «Борислав» стала соціально-психологічна повість «*Voа constrictor*» (1878), яка розгорнула бориславську тему Франкової прози і яку можна вважати «першою власне натуралістичною (якщо вважати натуралізм загальноєвропейським явищем) повістю в українській літературі»³⁸. Якщо головними персонажами попередніх оповідань були селяни, котрі опинилися в силовому полі Борислава, то повість досліджує психологію Германа Гольдкремера, єврея, заможного власника багатьох нафтовидобувних копалень. У мемуарній праці «Мої знайомі жиди» (1903) Франко стисло пояснив генезу сюжету свого твору: «Про великих підприємців, що тоді появились, Лінденбавма, Гартенберга, Крайсберга й інших, оповідано різні історії. Усе це займало мою увагу, а коли я кілька літ по складеному іспиті зрілості студіював на Львівському університеті й зазнайомився потрохи з модерними соціальними й економічними явищами та доктринами, задумав я обробити ці мої переживання та вражіння в низці нарисів, новел і романів під спільним заголовком “Борислав”. План далеко переходив тодішні мої сили, але в тому часі написав я те своє оповідання, яке критика признала моєю першою не цілком незначною роботою, а саме згаданого вже “*Voа constrictor*”. Що в ньому було новим для української літератури – це був саме факт, що герой оповідання був жид і що цей жид був змальований “цілком як людина”, без сліду звичайної в дотеперішній українській (а також і польській) літературі карикатуризації (або ідеалізації, що також є карикатуризацією в протилежному напрямку). Як мало мене самого задовольняє тепер ця моя юнацька праця – покаже нове, перероблене видання українського оригіналу» [т. 54, с. 425–426]³⁹.

³⁵ Грушевський О. Сучасне українське письменство в його типових представниках. Степан Ковалів // ЛНВ. 1908. Т. 41. Кн. 3. С. 454.

³⁶ Возняк М. Апокрифи і легенди з українських рукописів. Зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко. Т. V. Львів, 1910 [Рец.] // ЛНВ. 1910. Т. 52. Кн. 12. С. 630.

³⁷ *Kruszelnyckij A. Szkice z ukraińskiej literatury współczesnej: Iwan Franko. Wasyl Stefanyk. Iwan Semaniuk. Leś Martowycz. Mychajlo Kociubynskyj. Kołomyja, 1910. S. 14.*

³⁸ Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. С. 42.

³⁹ Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у 50 томах. К.: Наук. думка, 2008–2011. Т. 51–54. Покликаючись на це видання, в дужках вказуємо том і сторінку.

Крім того, безсумнівним, на переконання Р. Голода, є вплив на генезу повісти однойменного роману німецького письменника Карла Шпіндлера, творами якого зачитувався Франко за часів навчання в Дрогобицькій гімназії (про це свідчить хоча б мемуарне оповідання «Гірчичне зерно»). У такому контексті прочитання «твір К. Шпіндлера – відправна точка, точка народження Франкового авторського задуму, власне точка Франкового перевтілення з реципієнта – в автора». Обидва твори поєднує насамперед назва, сюжетно-композиційний елемент гейзівського «сокола», образ «змій-давуна», тлумачення якого, однак, в обидвох авторів різне. «Для К. Шпіндлера “змій-давун” – це звої людської слабкості, пута інстинктів, які позбавляють особистість можливості вільного духовного розвитку», для Франка ж важливе акцентування на соціальній зумовленості цього образу. Ще одна подібність полягає у «синтезі елементів різних поетикальних систем, зокрема романтизму, реалізму, натуралізму, символізму з очевидним домінуванням натуралістичного складника»⁴⁰, причому «за змістовим, функціональним навантаженням, майстерністю “вживлення” Франкового Dingesymbol’a [речі-символу. – М. Л.] в тканину художнього тексту твір українського письменника значно перевищує аналог К. Шпіндлера»⁴¹.

Заголовок твору походить від латинської назви великого змій-удава. Цей образ уперше з’являється перед читачем на початку повісти: багатий магнат і мільйонер Герман Гольдкремер споглядає картину, на якій виписано удава, що душить свою жертву – беззахисну газель. «Дивна річ! – коментує автор. – Герман Гольдкремер мав якусь дивну, невияснену вподобу в тім образі, а особливо любив цілими годинами вдивлятися в страшні, сатанським огнем розіскрені очі змій. <...> Він чув якийсь темний, забобонний страх перед тими очима, – йому здавалося, що сей вуж колись ожие і принесе йому щось незвичайного – велике щастя або велике горе» [т. 14, с. 372].

Сюжет твору побудовано за принципом ретроспекції, яка дає авторові змогу відтворити процес становлення фінансового магната. Антін Крушельницький відзначав, що «постать Германа Гольдкремера змальовує Франко у всю ширину – продовж усього його життя, від дитячих літ до трагічної смерти на бойовому становищі [у другій редакції. – М. Л.]. Малюнок виходить нерівномірний. Дитячі й юнацькі літа і перші роки чоловічого його починання змальовані ретроспективно, в характері спогаду, – у форму дієвої акції прибрані останні його літа – нафтового діяча-капіталіста»⁴². Михайло Степняк слушно зауважив, що перша та друга редакції повісти – «це історія одної днини капіталіста, днини, в якій зробився з ним душевний перелім; краще казати – це один день внутрішнього життя капіталіста. Франко нібито додержується класичної “єдності місця та часу”, вся дія діється в Бориславі, протягом однієї доби»⁴³.

На Германа, мільйонера, «ділового і практичного чоловіка» (ця авторська характеристика неодноразово повторюється в повісті), нині вперше після довгих років напосілися спогади. «Події, змальовані у творі, постають двопланово – показано напружений день мільйонера і його роздуми про минуле, – слушно стверджує Ніна Жук. – Засіб ретроспекції в поєднанні із зображенням дій капіталіста про-

⁴⁰ Голод Р. Штрихи до генези Франкової повісти «*Voas constrictor*» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2012. Вип. 76. С. 13–14.

⁴¹ Там само. С. 14.

⁴² Крушельницький А. Повість Івана Франка «*Voas constrictor*»: критичний нарис. Львів: Накладом д-ра Святослава Крушельницького, 1928. С. 8.

⁴³ Степняк М. Про історію Франкової повісти «*Voas constrictor*» (з приводу 50-річного її надрукування: 1878–1928) // Червоний шлях. 1928. № 11. С. 141.

тягом доби допомагав відтворювати безперервність процесу, розкривати причини тих чи інших дій і їх наслідки»⁴⁴. Герман згадує своє нужденне дитинство у напіврозваленій хатині на околиці Дрогобича, матір, ліниву, люту й жорстоку жінку, змушену задля кусника хліба стати повією, яка нерідко до крові біла його. Вмираючи від холери, вона все ж наказала йому: «Герш!.. Чесно жий!» [т. 14, с. 377].

Малий Герман швидко забув цей заповіт, а від опікуна Іцика Шуберта навчився дволичності у ставленні до людей: хижости, хитрости й зажерливості до селян, «гоїв», та лагідности, доброзичливості – до «своєї віри». «Тоті молоді літа, – коментує автор, – висіли прецінь якимось важким прокляттям над його головою – прокляттям нужди, прокляттям заглушення в першій зароді хороших і добрих способностей душі» [т. 14, с. 372].

Письменник моделює кілька етапів становлення великого гешефтсмана. Ставши спершу онучкарем, потім «либаком», він поступово увійшов у бориславський світ з його непростими стосунками. Зазнавши важких нестатків і принижень у дитячі роки, Герман цілком закономірно відчув у душі нічим не погамовану жадобу збагачення. Тонкий психолог, І. Франко кілька разів наголосив на цьому: «Поволі в його душі розгорялася страшна, гаряча, сліпа жадова грошей, заглушувала всякі другі чуття, закривала перед його очима всі завади і манила його тільки одною метою – багатством» [т. 14, с. 395]; «Оженившись, Герман почув ще страшнішу жадову грошей. <...> Йому так не хотілося попасти знов в стару нужду, а ще до того з родиною. Дрож холодна проходила по його тілі, коли подумав собі щось подібного, – для того кинувся всею силою в “гешефт”: уривав всім і кожному, крутив, вився, кривдив, кого міг, ошукував <...>, – одним словом, був всюди і дер лико, де тільки дрібку відставало» [т. 14, с. 399]. Тупий у навчанні, однак хитрий і прагматичний у фінансових оборудках, він швидко досягнув своєї мети. Звернемо увагу на таку деталь: коли у Бориславі розпочалася нафтова лихоманка, Герман був одним із тих, «що злетіли на Борислав, мов хижі ворони на падло» [т. 14, с. 401]. Завдяки важкій праці, наполегливості, цілеспрямованості, а водночас і шахрайству він розбагатів, відзначивши для себе вперше, що щастя таки всімхнулося йому. Справді, «вперше в українській літературі Франко вдається до психоаналітичного способу зображення»: «через рефлексії, спомини, через пам'ять здійснюється аналітичний розтин душі, засліпленої пристрасною нагромадження, що поступово переростає в нервову гарячку і навіть демонізм»⁴⁵. Далі Т. Гундорова конкретизує: «Просторові ландшафти його [Германа. – М. Л.] споминів і, зокрема, еротичний сон-погоня за прекрасною богинею щастя, що виявляє підсвідомі бажання героя, а також майже середньовічні картини-видіння мертвого Борислава, що повстає проти Германа, і загалом “романтика нервів”, – усе це позначає особливу інтенсивність психоаналітичного дискурсу, що зароджувався у Франковій творчості наприкінці 1870-х років і був генетично пов'язаний із європейським натуралізмом»⁴⁶.

Чимало уваги автор відводить родині підприємця, на якій також позначилася його жадова збагачення. Зі збільшенням матеріальних статків поступово деградувала дружина Германа Рифка. Фізичне й духове лінивство, спровоковане багатством, виробило у її натурі патологічну впертість, страх перед будь-яким рухом і якимись змінами; воно відбилося й на її зовнішності: «Пані Гольдкремер на всякого, хто її бачив, робила прикре, аж гидке враження» [т. 14, с. 372]. За нестримною жадовою збагачення Гольдкремер зовсім забув про виховання сина

⁴⁴ Жук Н. Проза Івана Франка. К.: Вища школа, 1977. С. 85.

⁴⁵ Гундорова Т. Франко не Каменяря. Франко і Каменяря. С. 43.

⁴⁶ Там само. С. 45.

Готліба, якого також опанував хворобливий потяг до грошей. І. Франко, як і інші письменники-натуралісти, звернув посилену увагу на спадковість людини, на її генофонд. Батькова ділова гарячка з вибухами люті, вічною жадобою грошей, материнська тупість та лінивість сформували характер Готліба й перетворили його на патологічну особистість. «Син і тут не переставав бути тим, чим зробила його напів природа, а напів виховання матері» [т. 14, с. 403]. Тим-то його підступний напад на батька з прагненням заволодіти його грішми є у повісті цілком мотивованим ходом внутрішнього сюжету. За влучними спостереженнями А. Крушельницького, перша частина Германового життя, введена у формі спогадів, – «це об'ємистий, подекуди дуже навіть основний малюнок не так його життя, як радше життя жидівської нації на нашій землі. Життєві події Германа Гольдкремера виводить поет на тлі реалістичного малюнка середовища, в якому доводиться жити й працювати Германові, влітаючи їх у життя того середовища. Дістаємо таким способом із цього мистецького твору вгляд у життя широких шарів жидівського громадянства, того невмирущого, може, найбільш діяльного й підприємчого чинника в галицькому житті»⁴⁷.

З іншого боку, прозріння Германа, викликане деяким заспокоєнням грошової гарячки, провокує його до нових рефлексій і роздумів. Він тепер значно критичніше дивиться не лише на родинне оточення, а й на свою професійну діяльність. Після першої сутічки з сином йому здається, що «весь Борислав нині для нього якийсь новий світ [письменник тут майстерно обіграє топонім Новий Світ – околицю Борислава, де Герман мав найбагатші нафтові копальні. – *М. Л.*]. Чому, наприклад, худі, нужденні, чорні лица ріпників, працюючих коло ям, нині так глибоко щеміли в його серці? Чому їх порвана, перегнила, зароплена одежа нині обходила його далеко більше, ніж груди воску, котрі вони раз за разом витягали з ям?» [т. 14, с. 409]. Герман відчував у душі розвиток якоїсь «страшної, ворожої сили», і щонайменше потрясіння могло б цю силу ферментувати.

Таке потрясіння незабаром трапилось. У канву повісті Франко ввів детективний елемент сюжету, застосовуючи при цьому натуралістичні засоби показу: ріпники витягли зі старої, давно закритої нафтової ями розкладене тіло Івана Півторака, особу якого ріпники Матій і Митро ідентифікували за перснем, що його колись подарували Іванові на заручини. «З темної пропасті виринала-виходила вгору на світло страшна, почорніла труп'яча голова. Герман стояв мов мертвий і не міг відорвати очей від того виду і в тривозі своїй бачив виразно нелюдський зловний усміх на тих щербатих щоках, у тих огромних глиняних очах» [т. 14, с. 416]. І далі: «Швидко вони [ріпники. – *М. Л.*] підтягли кибель вгору і висипали кості на землю. Дивно застудили ті кості, голова покотилася долі горбком і опинилася аж коло самих ніг Германа» [т. 14, с. 416]. Невідомо, що призвело до смерті ріпника; лише збентеження і переляк Мошка, довіреної особи Германа, натякають на особу злочинця. Але цей випадок спричинився до психологічного зламу в душі Германа: «Він чує холод в тілі, чує дрож, неміч, а в його голові крутиться, мов фуркотяче веретено, одна тільки фраза: “Прокляття Бога наді мною! Прокляття Бога наді мною!” <...> Йому бачиться, що ціла нога його мов в огні, що щось пече його в неї, щось давить і що відтам якесь дивне чуття розходитьсь по всім його тілі» [т. 14, с. 417].

Сильний стрес, що його пережив Герман, викликав нічне сновидіння, надзвичайно важливий засіб психологічної характеристики персонажа. Сонна візія тут є немовби моделлю всього Германового життя: він, сильний, щасливий, переживає справжню духову й тілесну розкіш, але незабаром безуміє від страху

⁴⁷ Крушельницький А. Повість Івана Франка «Воа constrictor»: критичний нарис. С. 8.

й болю. «Коли оглянувся, то побачив, що страшений вуж, той самий *Boa constrictor*, обкручував його своїми дужими залізними скрутелями <...>. Він чує, що вуж обмотав його доразу, він бачить його голову, його страшенні, демонічним блеском, злорадною утіхою граючі очі якраз против свого лица, погляди їх стрітилися, і Герман помертвів» [т. 14, с. 430–431]. Осмислюючи побачене уві сні, Гольдкремер дійшов висновку, що він, котрий уривав робітникам платню, котрий будь-якими засобами прагнув задовольнити свою жадобу грошей, котрий нераз ставав причиною загибелі ріпників, – бездушний злочинець, «переступник». У роздумах Германа розкрито символіку назви повісті: «Се не вуж, се безмірно довга, зрочла докупи і оживлена чарівною силою зв'язка грошей, срібла, золота блискучого! <...> А сесі різнобарвні латки на нім, хіба се не різні векслі, контракти, банкноти?.. О, се певно, се не вуж його обводив своїми велетенськими звоями, а його власне багатство!» [т. 14, с. 434].

Сновидіння і викликані ним роздуми закономірно призводять до катарсису – очищення Германової душі. Ота непереборна сила, що її відчув персонаж у своєму естві, погнала його до хатини Півторакової вдови і примусила його руку вийняти з кишені й кинути у вікно велику пригорщу срібняків. «Сновидіння, – з цілковитою слухністю стверджує Христина Ворок, – виступає в повісті не просто як художній прийом; це сон-концепція, в основі якої комплекс філософсько-естетичних ідей автора, реалізованих у творі. <...> Ця візія стає епіцентром усіх переживань, думок, мрій, що знайшли своє вираження у моменті катарсису»⁴⁸.

У ранньому творі письменник виявив майстерність психологічного аналізу особистости, вчинки якої цілком мотивовані: викликані його рефлексіями, роздумами, сумнівами, прагненнями; вони нерідко детермінуються теж учинками інших персонажів, а також сновидіннями. Проте й самі рефлексії є наслідком дій Германа. Так у творі переплетено зовнішню і внутрішню сюжетні лінії, а композиція такого тексту дає змогу кваліфікувати його жанр як соціально-психологічну повість.

1884 року твір вийшов друком окремою книжкою, що вважається її другою редакцією. У порівнянні з першодруком Франко зробив стилістичні виправлення, вилучив радикальні натуралістичні описи (лютування холери в Дрогобичі), а також додав невеликий, на третину сторінки, епілог. У ньому автор повідомив про долю Германа після описуваних подій. Його катарсис швидко минув і не вплинув на характер: «Ех, милі читателі, дальше життя пішло своїм звичайним ладом, – Герман в доброго чоловіка не перемінився. <...> Він мусив знов статися тим, чим зробило його ціле життя – холодним, безсердечним спекулянтном, не зважаючим на стон нужди і сльози вдовині» [т. 14, с. 441]. Таким чином, «моральний переверот, який переживає Герман, <...> виявляється закономірним і об'єктивним наслідком розгорненої в повісті психоаналітичної студії. Через спогади й рефлексії вивільняється, як у психотерапії, сконденсований і загнаний у підсвідомість “совісний чоловік”. Але з погляду суспільної типології <...> таке переродження є випадковим, і 1884 року, в період переосмислення натуралістичного методу, Франко дописує епілог, наголошуючи ілюзорність гуманного пориву Германа як “доброго чоловіка”»⁴⁹.

По-іншому пояснював Франкову потребу дописати епілог у другій редакції Михайло Степняк. «Дуже простим здається припущення, що автор у 1884-му році мав песимістичніший погляд на людину та зокрема на представника капіталістичної класи, ніж у 1878 р., коли йому було тільки 22 роки. Напевне, це й було так;

⁴⁸ Ворок Х. Поетика сновидінь у прозі Івана Франка. С. 138.

⁴⁹ Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. С. 44.

але є й друга, важливіша причина написання цієї післямови, суто літературного порядку. 1881-го – 1882-го рр. Франко надрукував велику соціальну повість “Борислав сміється”. В цій повісті діють багато дієвих осіб “Воа constrictor’a” <...>. Герман тут продовжує роллю експлоататора й ошуканця робітників. Треба було якось ув’язати цю його роллю з тим переломом, про який автор розповідав на останніх сторінках повісти “Воа constrictor”: без епілога, доданого в виданні 1884 р. (тобто через 3 роки після надрукування “Борислав сміється”), читачеві залишилося б неясним, що ж сталося з добрими замірами Гольдкремера»⁵⁰.

М. Степняк вів мову про не досить умотивований перелом у душі Германа, вважаючи, що «він чиниться без належної підготовки». З іншого боку, дослідник визнав, що «коли зав’язку Франко не досить умотивував, то розвиток дії зроблено дуже вдало й послідовно»⁵¹.

Психологізм твору виявився не до смаку О. Огоновському, котрий його художню вартість побачив не в психологічних рефлексіях, а в побутових картинах та «сценах наївно-ідилічних». Фінал твору він визнав «вельми сензаційним», через що «сей епізод не в’яжеться гаразд з попередньою психологічною студією», адже, на його думку, внутрішні перевороти чи катастрофи залишають у душі людини тривкі сліди, а не лише «хвилеві сентиментальні зворушення»⁵².

Повість закінчується словами: «Але се далека-далека історія» [т. 14, с. 441]. Ця фраза припідносить завісу над Франковими планами: очевидно, вже тоді, 1878 р., він мав задум продовжити бориславську тему. Задум здійснився, адже не лише темою, а й проблематикою повість «Воа constrictor» перегукується з пізнішими творами: незавершеним романом «Борислав сміється», оповіданнями «Полуйка», «Яць Зелепуга», «Вівчар» та ін. Зрештою, у 1905–1907 рр. Франко повернувся до самої повісти, видавши її в іншій редакції.

Сучасні дослідники звернули увагу на своєрідну міфологізацію образу Борислава у Франковій прозі 1870–1880-х років: «Створюється загальний образ міста-потвори, ландшафту, засіяного кістками його жертв, маси людей, напівсп’янілих-напівбожевільних»; «патологічний стан “нервової гарячки” пожирає здоров’я та людську силу»⁵³; описи Борислава «справляють міфосмислову експресію міста-павутини, міста-пастки, міста-сіті з ескалаційними (спромога ширитись, розростатись), адсорбентними (поглинаючими) рисами»⁵⁴. Можна ствердити, що від повісти «Воа constrictor» бере початок урбаністична тематика в прозі Франка, яка розкривається шляхом опозиції «місто/село». Тодішній Борислав мало чим відрізнявся від звичайного села. Проте виявлені тут поклади нафти й озокериту поклали початок активному розвитку промисловости, що, своєю чергою, привнесло в Борислав новітній дух міжособистісних та міжнаціональних взаємин. Як і в Нечуя-Левицького й Панаса Мирного, село у Франковій повісті (як, зрештою, і в інших творах) є гарантом у вихованні вищих традиційних здорових морально-етичних цінностей і захистом від духової руйнації та загибелі. Місто ж – джерело усіляких хвороб, пияцтва, розпусти, злодійства, грабіжництва, здирства, зрештою – смерті.

У невідписаній рецензії на збірку «Молот», де надруковано повість «Воа constrictor», відзначено, що вона «писана з замітним талантом і оригінальністю», заслуговує «на велике узнання»⁵⁵. Мирослав Мороз автором рецензії вважав Во-

⁵⁰ Степняк М. Про історію Франкової повісти «Воа constrictor». С. 142–143.

⁵¹ Там само. С. 143.

⁵² Огоновський О. Історія літератури руської. Част. 3. Відд. 2. С. 996, 997.

⁵³ Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. С. 41.

⁵⁴ Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). С. 186.

⁵⁵ Правда: Місячник для словесности, науки і політики. Львів, 1879. Вип. 2. С. 135.

лодимира Барвінського⁵⁶. На новаторство твору вказав у загальних рисах Корнило Устиянович: «Підховались нові літературні таланти, появились повісті, яких у нас ще не було (“*Voа Constrictor*” Ів. Франка) <...>»⁵⁷.

Лев Турбацький відзначив, що повість «має більшу вартість літературну» у порівнянні з оповіданням «Яць Зелепуга»; «так в своїй цілості, як також в поодиноких артистично оброблених картинах. Є то психологічна студія душі капіталіста Германа Гольдкремера, що з бідного онучка став першим мільонером в Дрогобичі. Та хоть добув він так великого маєтку, хоть розпоряджає мільонами, щасливим він не є; з одного боку, відносини родинні, його син, з другого боку, свідомість кривди людської, яка тяжить на тих грошах, не дає йому супокою совісти і робить його нещасливим. Він навіть під впливом виду недолі робітників зворушується і плаче, але то лиш хвиля, він полишається надалі тим, чим його життя зробило, – змієм-удавом, *Voа constricator*»⁵⁸.

У «довгенькій психологічній повісті» «*Voа constricator*», писав А. Кримський, «з одного боку, обмальовано нещасливий побут бідних робітників, а з другого – виведено тип егоїстичного жида-глитая, хазяїна нафтяних ям, на якого іноді находить рефлексія. На нашу гадку, “*Voа constricator*” і другі Франкові писання першого періоду [за періодизацією Кримського, 1870-х років. – *М. Л.*] визначаються ось чим: автор, свідомо проводячи якусь високу, благородну ідею, сподівається, що висота ідеї і розумне її вияснення зовсім задовольять читача. Тим часом ніяк не можна забувати, що повість має бути перш усього річ артистична, а не тенденційна; перше ніж навчати, вона повинна дуже зацікавити читача». Сучасного ж читача, на погляд Кримського, зацікавити непросто через його «перебірчивість». Тим-то «дуже важно, щоб твір був о д р а з у дуже цікавим, бо коли читач зможе дочитати книжку хоч до половини або й до чверті, то вже неодмінно дочитає і до кінця, хоч би кінець був оброблений і поганше; а коли початкові сторінки здадуться йому нецікавими, то він кидає книжку». Тим-то сучасні письменники, на думку Кримського, намагаються не відволікати читача розлогими описами на початку твору, а привабити його увагу драматизмом подій. «Що ж до Франка, то він у перших своїх творах зовсім не турбувався про такі хитрощі, і через те треба ті його повісті читати двічі, щоб розсмакувати їх добре». Кримський апелював до оцінного твердження І. Нечуя-Левицького (Баштового), що Франкові твори «і цінні на зміст, і чималі на обсяг, і гуманні по ідеї, хоч трохи холодненькі на тон, нагадуючі сучасних німецьких або великоруських письменників холоднуватим колоритом»⁵⁹. «Для 1891 року, – вів далі Кримський, – такий одзив був уже несправедливий, бо к тому часові у Франка виробилася добра техніка, але для таких творів, як “*Voа constricator*”, – зовсім справедливий. Нехай собі повістка “*Voа constricator*” видержала аж два видання (і обидва розпродані); <...> нехай собі тая повість перекладається на багато чужих мов – а таки правда, що в ній трапляються “трошки холодненькі” або сухенькі сторінки, особливо перші; тільки психологічний талан Франків та тонка обсервація зробили тую повістку такою звісною»⁶⁰.

Михайло Коцюбинський зазначав, що в повісті «*Voа constricator*» і в бориславських оповіданнях спостерігаються широкі картини експлуатації народу. Вод-

⁵⁶ Мороз М. Літопис життя і творчості Івана Франка. Львів: Артос, 2016. Т. І: 1856–1886. С. 183.

⁵⁷ Устиянович К. М. Ф. Расвський і російський панславизм: Споминки з пережитого і передуманого. Львів: Накладом К. Беднарського, 1884. С. 74.

⁵⁸ Турбацький Л. Іван Франко (В 25-літній ювілей його літературної діяльності) // Буковина. 1898. № 125. 21. X / 2. XI. С. 2.

⁵⁹ Нечуй-Левицький І. Українство на літературних позовах з Московщиною: Культурологічні трактати / Упорядк. М. Чернопиского. Львів: Каменяр, 1998. С. 155.

⁶⁰ Кримський А. Д[окто]р Іван Франко. С. 511–512.

нораз, «изображая жизнь угнетённых, автор освещает и душу угнетателя, даёт интересную психологическую картину, что делает его произведение ещё ценнее». Ці твори, а також «Захар Беркут», «написанные рукою истинного художника, почти все отличаются артистическим исполнением, теплотою, правдивостью и колоритностью рисунка, свидетельствуя о крупном таланте этого писателя»⁶¹.

Польський літератор, публіцист, етнограф, перекладач і громадський діяч Леон Василевський (1870–1936) у праці «Современная Галиция» найкращими повістями Франка вважав «Воа constrictor» (її названо «Удав») та «Борислав сміється». У першій із них введено «любопытный тип богача, владельца нефтяных приисков, который, благодаря своей предприимчивости и умению надуть беспомощных рабочих из нищего становится первым бориславским капиталистом. Эта повесть переполнена картинами, прекрасно изображающими отношение владельцев нефтяных источников и их слуг к рабочим»⁶².

«Літературно-науковий вісник» (1901) повідомляв, що повість «Воа constrictor», «основану на тлі бориславських копальняних відносин», розпочала друкувати в німецькому перекладі Карла Гельбіха віденська газета «Arbeiter Zeitung» (№ 47). Переклад попереджено короткою характеристикою повісти, «в якій признається велика її вартість»⁶³.

Симон Петлюра вказував, що тлом для створення «Бориславських оповідань», повісті «Воа constrictor», а також роману «Перехресні стежки» та повісті «Великий шум» стали важкі соціально-економічні та психологічні обставини народного життя. «Соціальна відсталість, – писав він, – безпросвітні злидні, залежність від гнобителя, що здеморалізував підлеглого і поволі позбавив його почуття людської гідності, погасив у ньому пошану до себе самого і довів його врешті до тієї межі, за якою вже не повстають ні протести, ні питання про честь – це те тло, що його давало Франкові життя Галичини. На цьому тлі він малює цілий ряд нарисів з народного життя, і в них проходять перед нами потворні образи п'явок, що висисають сили з народу, експлуататорів, що накинули на нього ярмо надмірної праці, адміністраторів, що діють заодно з експлуататорами і разом з ними перетворюють народне життя у якесь страшне пекло. В пеклі цьому попеліє дух самодіяльності, гасне ініціатива і прищеплюється отрута, що труїть свідомість пригнобленого. Яскрава серія оповідань, “Боа констріктор”, “Бориславські оповідання”, “Великий шум” і особливо велика повість “Перехресні стежки” малюють упадок, розлам і деморалізацію, що широким потоком розлилась по всіх лініях народного життя і просякла всі його розгалуження»⁶⁴.

1898 року у серії «Světová knihovna» («Всесвітня бібліотека»), яка видавала твори чеських та чужих письменників (видавець Ян Отто), побачили світло денне повість Франка «Воа constrictor» (вип. 28–29, переклав Франтішек Главачек) та його драма «Украдене щастя» (вип. 59, переклав Ярослав Розвода). Тоді ж на сторінках празького журналу «Česká stráž» (1898. № 33) опубліковано анонімну рецензію на ці твори. Коротко ознайомивши читачів із постаттю Франка, рецензент ствердив: він «не творить літератури для літератури, з кожної сторінки його книжок усвідомлюємо, що література служить виключно інтересам рідного народу». Франко – «національний, народний письменник у найкращому сенсі слова»,

⁶¹ Коцюбинський М. Иван Франко. Биографическая заметка // Коцюбинський М. Твори: В 6 томах. К.: Вид-во Акад. наук УРСР, 1962. Т. 4. С. 29.

⁶² Василевский Л. Современная Галиция. СПб: Издание С. Дороватовского и А. Чарушникова, 1900. С. 225.

⁶³ [Б. н.]. Переклади українських творів // ЛНВ. 1901. Т. 13. Кн. 3. С. 212.

⁶⁴ Петлюра С. І. Франко – поет національної чести // Петлюра С. Статті. К.: Дніпро, 1993. С. 93.

котрий «у літературі й політиці стоїть на сучасному ґрунті». У політиці Франко – «радикальний демократ», у літературі – натураліст; «його натуралістичні образки з життя народу можуть бути аргументами його політичної і громадської діяльності». На думку рецензента, за повістю «*Voa constrictor*» «пізнаємо цілу літературну постать Івана Франка, його проникливість і сміливість у зображенні соціального утиску і нужди, його гуманістичну тенденцію». Письменник виявив себе великим майстром у змалюванні «широким руслом» душевних станів Германа Гольдкремера⁶⁵.

3.3. Концепція «наукового реалізму» та естетика натуралізму

Оповідання «Вугляр», «Лесишина челядь», «Два приятелі», написані паралельно з романом «Петрії і Довбушуки», як і сам роман, містять зародки нової естетики письменника; цикл «Борислав», незакінчений роман «Гутак», повість «*Voa constrictor*» засвідчують про зворот від пізнього романтизму до позитивізму у світогляді та натуралізму й новіших літературних течій у художній творчості письменника. Молодий Франко у праці «Літературні письма» (1876) спостеріг, що «засадничою точкою новішого умственненого движення сталася гадка: література – для скопіювання, а наука – для поліпшення життя», отже, «не цифрами, не сухими фактами представляє нам белетристика народ і його обставини, но приводить перед наші очі людей, як вони суть, – живих, ділаючих» [т. 26, с. 29]; література повинна «стояти в зв'язі з суспільністю», «повинна бути відгомонам і дзеркалом її потреб, її щиріших змагань і гадок» [т. 26, с. 31], адже «життя – то ділання, то труд, а не просто вегетування <...>» [т. 26, с. 32]. Свої міркування про літературу та її найголовніші завдання Франко поглибив у праці «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878)⁶⁶. Вона з'явилася у відповідь на трактат І. Нечуя-Левицького «Непотрібність великоруської літератури для України і для Слов'янщини (Сьогочасне літературне прямування)» (1878). У цій праці, розмірковуючи над специфікою розвитку українського письменства, Нечуй вивів для нього такі визначальні принципи, як реальність, національність та народність. «Реалізм чи натуралізм в літературі потребує, щоб література була одкидом правдивої, реальної життя <...>»; «реальна література повинна бути дзеркалом, в котрому б одсвічувалась правдива життя, хоч і тонка, похожа на мрію, як самий одсвіт», а, отже, «художник повинен бути в своїх творах дзеркалом громади, але дзеркалом високої ціни, в котрому б одбивалась життя правдива, але обчищена й гарна в естетичному погляді, добре спорядкована й згрупована, освічена вищою ідеєю, і щоб була при тому жива, як сама життя»⁶⁷. Українську літературу, на переконання Нечуя-Левицького, слід творити народною («мужичою») мовою і відбивати в ній національний «психічний характер» народу, «соціальний дух

⁶⁵ [Б. н.]. Ivan Franko: *Voa constrictor* – *Ukradené štěstí* (Světové knihovny č. 28–29) (Svět. knih. sv. 59. Nákl. J. Ottů) // Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. Статті, матеріали й дослідження до історії чехословацько-українських взаємовідносин / Упоряд. М. Мольнар та М. Мундяк. Братислава: Словацьке вид-во худ. літ., 1957. С. 610. Тут і далі переклад з чеської мій.

⁶⁶ Цей трактат, за міркуваннями М. Гнатюка, «завершував перший етап формування його [Франкових. – М. Л.] літературно-естетичних поглядів. Його можна вважати ситуативним породженням позитивістської естетики» (Гнатюк М. Іван Франко і проблеми теорії літератури. С. 9–10). Ці міркування вважаємо слушними з одним застереженням: праця «Література, її завдання і найважливіші ціхи» засвідчила перехід до другого етапу естетичної еволюції Франка. Першим був етап ідеалістичний, основні ознаки якого відбито в праці «Поезія і її становисько в наших кременах. Студіум естетичне» (1876).

⁶⁷ Нечуй-Левицький І. Непотрібність великоруської літератури для України і для Слов'янщини (Сьогочасне літературне прямування) // Нечуй-Левицький І. Українство на літературних позвах з Московщиною: Культурологічні трактати. С. 70, 71.

нації», маркований «глибоким демократизмом», а також враховувати «принцип особости» (індивідуальности), адже «особость на Україні дуже розвита, не тоне ні в громаді, ні в сім'ї»⁶⁸.

У статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» Франко вів мову про реалізм в описуванні фактів і явищ дійсности, про використання наукової методології при їх аналізі, про пошук причинно-наслідкових зв'язків між ними, визнавав літературу образом «життя, праці й думок» свого часу. Літературу він поставив на один рівень із наукою, ідеологією. «Література, так як і наука сьогочасна, повинна бути робітницею на полі людського поступу. Її тенденція і метод повинні бути наукові» [т. 26, с. 13]. Основне її завдання тепер – «вказувати в самім корені добрі і злі боки існуючого порядку і витворювати з-поміж інтелігенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя, – значить, зближувати інтелігенцію з народом і закривати її до служби його добру» [т. 26, с. 12]; «повинна при всім реалізмі в описуванні також аналізувати описувані факти, вказувати їх причини і їх конечні наслідки, їх повільний зріст і упадок. До такої роботи не досить уже вправного ока, котре підглядить і опише найменшу дрібницю, – тут вже треба знання і науки, щоб уміти доглянути саму суть факту, щоб уміти порядкувати і складати дрібниці в цілість не так, як кому злюбитися, але по яснім і твердім науковім методі. Така робота ціхує найкраще всю нову реальну літературну школу, втягаючи в літературу і психологію, і медицину та патологію, і педагогію, і другі науки» [т. 26, с. 12]. Література, за спостереженнями Франка, «громадить і описує факти щоденного життя, вважаючи тільки на правду, не на естетичні правила, а разом аналізує їх і робить з них виводи, – се її науковий реалізм» [т. 26, с. 13]. І далі: «Вона через те вказує хиби суспільного устрою там, де не все може добратися наука (в житті щоденнім, в розвитку психологічним страстей та нам'єтностей [пристрастей, поривань. – М. Л.] людських), і старається будити охоту і силу в читателях до подолання тих хиб – се її поступова тенденція» [т. 26, с. 13].

Прикметно, що наприкінці 1870 – на початку 1880-х років Франко активно студіював і перекладав українською та польською мовами (зокрема й з популяризацією метою) наукові праці з проблем соціології, політології, антропології, біології, математики, що їх надруковано у виданнях «Друг», «Громадський друг», «Молот», «Праца»: «Що таке соціалізм?» Альберта Шефле, «Питання робуче і його значіння на тепер і на будуще» Фрідріха-Альберта Ланге, «Мореллі, Руссо і Маблі, соціалістичні писателі XVIII віку» Болеслава Лімановського (всі 1878), «Відки і як взялися люди на землі?» Ернста Геккеля, «Власність ґрунтова і її історія» та «Власність ґрунтова» Еміля де Лавле, «Білковина» Томаса-Генрі Гакслі, «Суспільно-політичні сторонництва в Німеччині» Ганса Шеля (всі 1879), «Wrażliwość na barwy, jej rozwój i znaczenie w organicznej przyrodzie» Алена Гранта (1881). Ба й більше, роль та значення науки у суспільному житті Франко осмислював ув ориґінальних працях «Літературні письма» (1876), «Наука і jej stanowisko wobec klas pracujących» (1878), «Zasady matematyki» (1879).

Іван Денисюк стверджував, що «на догоду М. Драгоманову у своїй молодечій, ще зеленій статті “Література, її завдання і найважливіші ціхи” І. Франко висловлює думку про можливість спільної українсько-російської літератури для інтелігенції й взагалі не має рації у дискусії з І. Нечуєм-Левицьким. Пізніше від цих помилкових ранніх своїх поглядів І. Франко відмовився»⁶⁹. З погляду сьогодення очевид-

⁶⁸ Там само. С. 72, 74, 75.

⁶⁹ Денисюк І. Франкознавство: здобутки, втрати, перспективи // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2. С. 243.

но, що 22-літній Франко далеко не в усьому мав рацію. Однак тоді, у 1878 році, шукав свого шляху в літературі, бачив її якраз у науково-реалістичному вимірі, з позитивістським підходом до створення художнього світу, з аналізом найменших дрібниць, схоплених із дійсності. Позитивізм, як стверджував Андрій Пашук, є для Франка «вихідна позиція пізнання та пояснення світу, суспільного життя, життєдіяльності людини. Факти – це ті гносеологічні реальні основи, з яких виводить наукове пізнання і на які опирається людське знання. Без фактів і поза фактами немає ні пізнання, ні науки»⁷⁰.

Отже, прискіплива увага до фактів із реального життя, настанова на глибокий психологічний і соціальний аналіз, наукова методологія, якою мусить бути озброєний письменник, використання даних тогочасної науки – ось найголовніші засади Франкової естетичної концепції «наукового реалізму», котра співвідноситься з постулатами натуралізму як художнього методу. У листі до М. Бучинського з лютого – березня 1881 р. Франко чітко сформулював естетичні ідеали молодого покоління письменників: «А наші ідеали які? Думаю, що згодитеся з нами на то, що не шукати нам тих ідеалів в минушості ні князівській, ні козацькій, а в будущині, до котрої одна тільки дорога: пізнання теперішньості і свідомо, наукою прояснена праця над її поправою. Отсе наш програм, в такім дусі працюємо ми і бажаєм, щоб до того прямували й усі наші співробітники. Се, як бачите заразом і філософічне, і практичне угрунтування реалізму літературного, позитивізму та матеріалізму наукового а ідеалізму практичного» [т. 48, с. 281–282].

На визріванні цієї концепції особливо позначився вплив Е. Золя, який поставив собі за мету написати «натуральну» і соціальну історію однієї сім'ї, спостерігаючи за дією певних біологічних чинників на характер, поведінку та долю представників одного роду⁷¹. «Неначе в панорамі, – давно зауважено в польському літературознавстві, – Золя показав тогочасне французьке суспільство у всіх верствах. Постають перед нами блискотливий королівський двір і уряд із закулісними інтригами, псевдовершки суспільства, занурені в багно розпусти й гонитвою за золотом; фінансовий світ, а радше згряя злодіїв і шахраїв на біржевій сцені; перед нашими очима постає пишний Париж із широкими, ясними бульварами, величезні крамниці, що втаємничують нас у купецьке життя; бачимо мистецький світ, землеробів, пролетаріат; вступаємо до копалень, спостерігаємо, як забезпечує себе провіантом той ненажерливий колос Париж; впадаємо в черговий вир з оглушливим свистом машин, досліджуємо хвороби, що нуртують у суспільстві, як-от п'янство й розпушта у всіх його ієрархіях, пізнаємо врешті військову службу і війну з усіма її незгодами та кінцевими драматичними наслідками. Та епоха, побачена крізь призму Золя, – це блиск, пишнота і розкіш назовні, усередині ж порохно й болото, одна лишень велика оргія золота, вина й жіночого тіла, оргія, котру справляє згряя розбійників, бандитів і шибеників»⁷². Золя ставив перед собою завдання застосувати експериментальний метод і детермінізм явищ у художньому світі роману. «Письменник є експериментатором та обсерватором, котрий досліджує особу в окремих історіях задля з'ясування того, що послідовність фактів буде такою, якої вимагає детермінізм феноменів, уведених в його студію»⁷³. Пйотровський акцентував на увазі Золя до дрібниць, фотографуванні дійсності, виведенні психопатологічних

⁷⁰ Пашук А. Філософський світогляд Івана Франка. С. 13.

⁷¹ Ласло-Куцук М. Іван Франко і Еміль Золя // Ласло-Куцук М. Велика традиція: Українська класична література в порівняльному висвітленні. Бухарест: Критеріон, 1979. С. 198.

⁷² Piotrowski G. Zola i naturalizm. Lwów: Nakładem księgarni H. Altenberga; Warszawa: Księgarnia pod firmą E. Wende i Spka, 1900. S. 16–17.

⁷³ Ibid. S. 30.

і хворих особистостей, їхній спадковості. Стверджував навіть, що назва «роман» для натуралістичного твору неточна, натомість пропонував термін «студія»⁷⁴.

Молодий Франко захоплювався творчістю французького письменника: «“Руґон-Маккари” належить уважати за одну з найграндіозніших прояв літературних нашого віку, не лиш задля особливого способу будувати поетичну композицію на чисто науковій заснові, але й задля безпримірного об’єктивізму, з яким автор представляє своїх героїв, та ще задля великої артистичної і етнографічної стійності кожного поодинокого роману» [т. 26, с. 49]. Не випадково Франко переклав чимало творів Золя: «Повінь. Оповідання», «Природа а церков. Із повісти “Провина абата Муре”», «Pontifex Maximus. Уривки із повісти “Rome”», «Жаба. Нарис», «Злочинець Сальва. Вирипки з повісти “Paris”», «Міщанин і селянин. Нарис із повісти “Fécondité”», «Правда. Виємки з остатньої повісти Еміля Золя» [т. 51, с. 394–562]. Як на підвалину творчости Золя також спирався на позитивізм з його вірою у всемогутність науки, якій поступово стають доступними всі тайники космосу й людської душі, сутність котрих значною мірою визначають постулати про спадковість і фізіологію пристрастей⁷⁵. За С. Пилипчуком, Франкові імпонувала у творах Золя нова, свіжа манера бачення і зображення світу (без прикрас, без штучних оздоб). Суголосність у творах Франка і Золя виявляється й у схожості їхніх головних героїв: «людини енергійної, налаштованої на боротьбу, людини, що прагне змін і докладає до цього максимум зусиль»⁷⁶. У творах обидвох письменників часто використовувано «принцип контрастного зображення для підсилення ефекту соціальної нерівності, для наочнішого протиставлення світоглядних настанов, життєвих пріоритетів представників різних верств». І Франко, й Золя часто ставили своїх героїв ув екстремальні ситуації, в яких «відкривається істинне нутро людської істоти»; «раптовість, еруптивність як визначальна, впізнавана риса ведення романного дискурсу підтверджує близькість творчої манери» цих письменників⁷⁷.

Тим-то не цілком зрозумілими тут є висновки М. Рудницького, буцімто «французький натуралізм не мав впливу на Франка до його перших спроб повісти та оповідання. Навіть згодом, коли він із ним познайомився, вплив цей не був такий сильний, щоб можна було Франка вважати за наслідувача або подвижника натуралістичної школи. Те, на що Франко мусив звернути увагу в натуралізмі, існувало в притаєній формі навіть і в наших зразках побутової повісти: малюнок суспільного середовища. Але Франко думав про суспільне становище як громадянин, який хоче брати участь у його житті і мати вплив на нього. Натуралісти стежили за різноманітним суспільним процесом як дослідники, яких цікавить саме чергування його явищ, і не хотіли вони псувати свого образу питанням про особисте становище до цього процесу»⁷⁸.

Творчість Е. Золя мала на Франка досить міцний вплив, що виявний в уважному пригляданні до спадковості героя, до обставин його виховання, у виведенні психопатологічних типів, до намагання зобразити цілий крайобраз із його феноменами, формами, умовами життя, у прискіпливому пригляданні до найменших дрібниць, в аналізі явища, у намаганні збагнути загальне через часткове. Свого часу Осип Маковей стверджував, що «Франко завів у Галичині культ Золя і був довший

⁷⁴ Ibid. S. 109.

⁷⁵ Див. про це детальніше у книзі: *Ласло-Куцок М.* Текст і інтертекст в художній творчості Івана Франка. Бухарест: Мустанг, 2005. С. 162–171.

⁷⁶ *Пилипчук С.* Іван Франко та Еміль Золя: паралелі творчого досвіду // *Окриленість словом: збірник наукових праць на пошану професора Степана Хороба.* Івано-Франківськ: Місто НВ, 2019. С. 382.

⁷⁷ Там само. С. 383.

⁷⁸ *Рудницький М.* Від Мирного до Хвильового. Львів, 1936. С. 169–170.

час його апостолом. Отже, й наслідував в мініятурі свого учителя, хотів різні боки життя людського пізнати. Ся охота така, що її кожний письменник повинен мати, коби тільки можна було все пізнати!...»⁷⁹ Олександр Дорошкевич, оглядаючи оповідання Франка, писав: «Покладаючи своє завдання в відтворенні побуту, реального життя, Франко часом і не дбав про відтворення типового життя, характерного для певної історичної доби, а зглиблювся в непотрібні деталі або подавав те, що він на власні очі бачив або про що чув. <...> Отже, в оповіданнях Франкових часто переказується про якусь окрему подію, про якийсь конкретний факт, що дійсно колись і десь стався, і цей факт инколи не узагальнюється, не зв'язується з силою подібних же фактів, щоб із них уже зробити ширші висновки.

В дрібних оповіданнях Франкових, через перевагу описів, немає виразних індивідуальностей, що якимось вирізнялися б з-поміж сірої маси своїми психологічними особливостями. Герой Франка – щоденний, звичайний чоловік, і автор якимось не вмів надати йому типових рис»⁸⁰. Слід зауважити, що Франко й не прагнув надавати своїм персонажам типових рис: його більше захоплює студіювання унікальної психології особистості, в тому числі й маргіналізованої, деградованої у соціальному та психічному вимірах.

Проте й тут Франко залишається оригінальним: його натуралізм «підмішаний» романтикою; автор не цурається свого національного фольклору, колориту, етноменталітету, типажу тощо. Франка відрізняє від Золя й інших натуралістів виразний струмінь дидактизму (за Р. Голодом, роль пасивного спостерігача йому не підходить: він «не обмежувався встановленням діагнозу соціально-економічних, політичних чи морально-етичних хвороб суспільства, а намагався одразу ж виписувати рецепти ліків від них»⁸¹), більша заангажованість авторського «я» у виклад подій та змалювання характерів, барвистіше загальне тло для аналізу соціальної та індивідуальної сфер психології. Крім того, за спостереженням дослідниці, «об'єктивний науковий метод зображення» письменник «доповнює просвітницькою тенденцією в оповіданні “Ріпник”, повістях “Воа constrictor”, “На дні”, де віра в природну, “добру” людську натуру, здатну до морального відродження, переважає безсторонній, незацікавлений аналіз соціального “дна” і вносить у твори елемент моралізаторства, сентименталізму»⁸². Слід також зазначити, що на виробленні творчого методу Франка по-різному позначилися не лише французька, а й польська, німецька, англійська, російська та інші літератури, естетичні пошуки письменників рідного, українського, письменства і, звісно, намагання молодого Франка скрізь шукати своєї дороги, прагнення бути оригінальним і водночас відповідати інтелектуальним та соціальним запитам своєї доби і своєї нації. «Якщо Золя залишався до кінця вірний естетиці натуралізму, – цілком слушно стверджував С. Пилипчук, – то для Франка це був лише один з етапів його розгорнутої літературної програми, в якій, окрім власне “натуралістичних скоків” знайшли відгук й інші, передусім модерні течії, як то імпресіонізм, символізм чи сюрреалізм»⁸³.

Іншими словами, Франків «науковий реалізм» – це авторський варіант натуралізму як реалістичної течії в українській літературі другої половини ХІХ ст., чільним представником якої Франко якраз і був. Дмитро Чижевський зазначав, що «український реалізм з'явився в дуже важку для України добу. Він народився в ото-

⁷⁹ *Маковей О.* Др. Іван Франко // Зоря. 1896. № 1. 1/13. І. С. 18.

⁸⁰ *Дорошкевич О.* Іван Франко (1856–1916). Огляд його діяльності й творчості. Вінніпег, 1928. С. 25–26.

⁸¹ *Голод Р.* Натуралізм у творчості Івана Франка. С. 36.

⁸² *Гундорова Т.* Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. С. 42.

⁸³ *Пилипчук С.* Іван Франко та Еміль Золя: паралелі творчого досвіду. С. 383.

ченні російського реалізму та не без впливів споріднених течій Західної Європи»⁸⁴. Філософською підвалиною натуралізму був позитивізм, генезу якого Р. Голод вивів із раціоналізму О. Конта, вчення про детермінацію явищ словесности расою, середовищем і моментом І. Тена, натурфілософії Г. Спенсера та соціал-дарвінізму⁸⁵. Конститутивною ж ознакою позитивізму, за Г. Маркевичем, став сцієнтизм, тобто «довіра до науки, опертої на досвіді та логіці як джерелах обмеженого, але єдиного справжнього знання про дійсність»⁸⁶. Із сцієнтичних поглядів щораз зриміше виокремлювався природний монізм, адже позитивісти утримувалися від метафізичних розважань, розуміли історію як своєрідний різновид природного процесу, як його частину, внаслідок чого розглядали історичну змінність як регламентований процес загальної еволюції. В етично-суспільній сфері маркерами позитивізму були утилітаризм, тобто прагнення вгамувати потреби і бажання людини, оцінювання особистостей і суспільних груп з огляду на їхню продуктивність, тобто творення нових матеріальних і духових вартостей; постулат свободи людини та рівність її прав, шансів і обов'язків, нарешті, практицизм, тобто настанови до ставлення осягальних цілей і турбота про відповідні засоби для їхньої реалізації⁸⁷. Часто, однак, природничий монізм робив людину рабом природи, вів до її деградації і таким чином ставав джерелом песимізму. Прирівнюючи суспільство до живого організму, монізм екстраполовав на соціум закони дарвінізму, згідно з якими чинником природного добору є боротьба за виживання. У цій боротьбі виживали або особистості непересічні й творчі, або ж – найжорстокіші та найбрутальніші. «Детермінізм, – за словами польського дослідника, – узалежнював характер і долю особистості від середовища й спадковості»⁸⁸. У натуралістичній візії світу людина – то егоїстична істота, котра дбає про задоволення своїх потреб, з-посеред яких беруть гору потреби біологічні – інстинкт виживання, заспокоєння голоду та сексуального потягу. Їхніми продовженням і сублимацією виступають інші мотиви поведінки – амбіція, хтивість, жага використання⁸⁹. У суспільній сфері гаслами позитивізму були спершу гармонізація інтересів особистості з інтересами загалу, відтак на чільне місце висунувся постулат підпорядкування особистості інтересам загального добра⁹⁰.

Дмитро Наливайко сформулював чотири основні конституювальні домінанти в мистецько-філософському підґрунті натуралізму: 1) сцієнтизм, «тобто орієнтація художнього мислення на наукове, тенденція до наближення завдань і функцій літератури до наукових (спостереження, вивчення і “точне” відображення життєвих явищ); 2) об'єктивність, тобто зображення дійсності як такої, що ніби сама себе розгортає і себе розповідає без самовияву автора, котрий постулюється позасуб'єктивно, як свідомість епохи; 3) світоглядний монізм, що включає людський світ у світ природи, охоплює їх єдиним поглядом і підпорядковує спільним законам, поєднання в мотиваціях зображуваного природних (фізичних, біологічних, фізіологічних тощо) і соціальних моментів; 4) принцип життєподібності, що, з одного боку, породжує інтенцію до документованості розповіді чи зображення, а з другого – до відтворення життя в повсякденно-побутовій правдоподібності, відому натуралістичну фактографічність»⁹¹.

⁸⁴ Чижевський Д. Реалізм в українській літературі. К.: Просвіта, 1999. С. 20.

⁸⁵ Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка. С.17.

⁸⁶ Markiewicz H. Pozytywizm. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 1999. S. 19.

⁸⁷ Ibid. S. 19–20, 21.

⁸⁸ Ibid. S. 22–23.

⁸⁹ Ibid. S. 171.

⁹⁰ Ibid. S. 23.

⁹¹ Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі // Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. К.: Обереги, 1996. С. 120.

Загально беручи, літературу в епоху позитивізму поставлено на один шабель із наукою (озброєною науковою методикою й методологією), з одного боку, і на службу суспільству, з іншого: література повинна була боронити інтереси народу, впливати на його свідомість, виховувати в ньому патріотизм та соціальну активність.

Література є наслідком панівного тоді позитивістичного світогляду з його увагою до емпіричної дійсності з усіма подробицями (побутовими, чуттєвими, психічними тощо). Увага письменників прикута здебільшого до виявлення зв'язків між людським буттям та соціально-економічними й політичними умовами існування суспільства. Людина – «продукт» свого часу, тих обставин, у яких вона покликана жити – діяти, мислити, відчувати, сумніватися, сприймати довколишній світ, конфліктувати з ним чи підлаштовуватися до його вимог і принципів, змінюватися або ж залишатися на «вихідних» позиціях.

Ведучи мову про перші Франкові твори, Юрій Бойко зазначив, що вони «дають розгорнену енциклопедію народного життя. Це яскравий, нечуваний у нас своєю яскравістю реалізм, що детальним змалюванням темних сторін життя у всій їх голизні виявляє себе вже як непогамований натуралізм, а гіперболізацією жажів виказує нахил до соковитої романтики»⁹².

Симон Петлюра занадто односторонньо стверджував, що «Франкова муза зародилась за часів безладдя в українському житті. Це безладдя виключає можливість широких плянів, сміливого почину і популярних гасел, що кличуть до встановлення гармонії і вищого порядку на місці хаосу. Ширші кола в суспільстві не дуже сприймають новаторство: тяжка віковична спадщина зв'язала по руках і ногах рух народного життя, знесилила народ, знизила його сприйнятливість і, здається, змусила його звикнути до невільничого стану»⁹³.

Саме оті «безладдя» й «хаос», що про них вів мову Петлюра, спонукали Франка до витворення цілої естетичної програми «наукового реалізму», покликано, зокрема, до осмислення й аналізу явищ довколишньої дійсності, отже, до їх упорядкування та осенсовлення. «Із “натуралістичного” прагнення до безпосередності (“скопювання” самої природи без посередництва будь-яких умовностей) – Франкове стремління до прозорості стилю, ясності художнього вислову, нехить до туманних символістських полісемій, метафізики й метафізиків»⁹⁴.

3.4. «Рутенці»: типи і портрети галицьких «людей»

Як один із засобів усунування хиб суспільного устрою і «піддержання добрих <...> боків життя» І. Франко використав сатиру. 1878 року на сторінках польського тижневика «Tydzień literacki, artystyczny, naukowy i społeczny» він надрукував цикл «**Ruteńcy. Typy i portrety galicyjskich “ludzi”**», до якого увійшли нариси «Młoda Ruś» («Молода Русь»), «Człowiek zwyczajny» («Звичайний чоловік») і «Zniechęcony» («Знеохочений»). У 1913 році письменник переклав цикл українською мовою й видав його окремою збіркою під назвою «Рутенці. Типи галицьких русинів із 60-тих та 70-тих рр. мин[улого] в[іку]», додавши до нього «Передне слово» і оповідання «Патріотичні пориви», опубліковане в «Громадському друзі» (1878). У «Передньому слові» до збірки вказував, що для тижневика «Tydzień Literacki» 1878 р. написав чотири нариси, «та тільки три з них були ого-

⁹² Бойко Ю. До століття Франкових родин // Бойко Ю. Вибране. Мюнхен, 1971. Т. 1. С. 214.

⁹³ Петлюра С. І. Франко – поет національної чести // Петлюра С. Статті. К., 1993. С. 92–93.

⁹⁴ Чопик Р. Ессе Ното: Добра звістка від Івана Франка. С. 69.

лошені друком у тім письмі, а четвертий, що мав титул “Demokrata”, застряг десь у редакційній теці» [т. 15, с. 12]. Рукопис цього твору загубився⁹⁵. Письменник визначив також мету нарисів: «Говорити про важність т[ак] за[аного] руського питання для галицьких справ, особливо серед теперішніх відносин, не веде ні до якого результату. Далеко важніше збирати матеріал для докладного пізнання сеї справи та основного її полагодження» [т. 15, с. 12]. Автор знову порушив проблеми інтересів та духових потреб руської інтелігенції, намічені в романі «Петрії і Добошуки». У нарисах Франко вивів «зародок нового суспільного типу» серед галицько-руської інтелігенції – типу рутенця, сформованого, з одного боку, під впливом західноєвропейського стилю життя, з іншого – тогочасних конкретно-історичних обставин Галичини. «Невиразність, невизначеність і половинність – се головна прикмета теперішньої фази розвою галицько-руської інтелігенції» [т. 15, с. 13]. «Рутенці» – не етнографічна чи історична, а «чисто технічна назва», «загальнопсихологічний термін», котрий об’єднує «збір певних характеристичних прикмет» і в основу якого покладено «буржуазні (міщанські) інстинкти». Рутенство – «переходовий тип, що зазначає епоху розкладу та перевероту суспільного» і виявляється в найрізноманітніших формах відповідно до темпераментів та освічености його представників, проте «все однакове в своїй суті» [т. 15, с. 13–14]. Володимир Микитюк на основі Франкових визначень вивів свою дефініцію цього терміну: «“Технічна” назва українського галицького буржуа-інтелігента, який не має прикмет національних і представляє своєрідну “мутацію” західноєвропейських поступових змін»⁹⁶. У розумінні Франка рутенець – тип заскорузлої в поглядах, з низьким інтелектуальним рівнем людини, без виразного поняття про морально-етичні засади, зацикленої на матеріальному зиску, індиферентної до будь-якого культурного поля, без чіткої національної самоідентифікації, нерідко, однак, з москвофільськими настановами⁹⁷. Рутенщина – це відсталість, ретроградність, брак саморозвитку, світоглядна обмеженість, обивательщина.

У творах збірки Франко окреслив чотири типи рутенців-інтелігентів. Михась («Молода Русь») – учень москвофільської бурси, майбутній священник, котрого навчальний заклад вчить бути покірним до влади і доносити на інших. Пан Маріан («Звичайний чоловік»), студент університету, лихвар, охоплений золотою гарячкою, яка з часом стає визначальною рисою характеру; він готовий забрати останнє навіть у рідного брата. Пан Денис («Знеохочений»), студент, картяр, безвольна людина, майстер правити теревені й відпускати компліменти, не здатний не лише до духової праці, а й до звичайної діяльності. У кожному з нарисів автор з’ясував ті чинники, що впливають на формування темпераменту персонажів, вивчив «загадки вдачі» виведених типів, котрі позначилися навіть на їхній зовнішності («різноманітні впливи на душу та тіло»). Життя і виховання в бурсі настільки спотворили душу Михася, що той думав і розмовляв лише про їжу, обурювався й таврував своїх товаришів за читання творів Шевченка, доносив на них шкільному керівництву. Слухаючи розповідей Михася про навчання, від авторський наратор-персонаж висловлює своє здивування і обурення: «Як то, то так низько стоїть тут іще почуття народної свідомості! Ми в Дрогобичі кінчили гімназію, та не знали ніяких заборон. Многі з нас попрочитували все, що було доступне з Шевченка, Основ’яненка, Куліша, Костомарова та інших українських письменників, і нікому

⁹⁵ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 4: Університет. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2004. С. 400; Мороз М. Літопис життя і творчості Івана Франка. Львів: Артос, 2016. Т. I: 1856–1886. С. 171.

⁹⁶ Микитюк В. Педагогічні концепції Івана Франка. С. 112.

⁹⁷ Рутенець – тип «глоба» у XIX ст.

зі шкільних учителів і на думку не приходило робити за те якісь нагінки на учеників. Яке ж виховання мусить бути тут, які надзирателі, які провідники тої молодіжі, коли вважають відповідним держати її в такій дитячій невідомості, а ще до того так деморалізувати її дитячі чуття!» [т. 15, с. 19]. Цікаво, що в польськомовній редакції твору українську молодь осуджують за читання праць Дарвіна, в україномовній – за читання творів Шевченка. Образ представника такої «Молодої Русі» Франко створив за постаттю Михайла Заяця, свого однокласника з Дрогобицької нормальної школи, доброго й здібного учня, з котрим Франкові доводилося сидіти за однією партою й котрий, попри це, невдовзі напише на Франка донос, а пізніше стане зятим москвофілом⁹⁸.

Обличчя пана Маріана, як відзначив наратор, «покрилося темнуватою, майже олов'яною барвою, що визначає людей, яких ум раз у раз займає якась *idée fixe* і які для неї готові посвятити все. Кожний рух, кожде слово Маріана свідчило про те, що се в нього вже не гарячка, а постійна, вироблена й усталена прикмета характеру» [т. 15, с. 27]. Михайлина Рошкевич у спогадах писала: «Приїхав був на вакації студент кадетської школи, син колишнього пароха Лолина, попередника батька. Був це гладкий паничик, елегантно поведився, але від всяких народних справ і т. п. був далекий. Видно, що Франкові не припав до вподоби, бо написав новелу по-польськи, в котрій схарактеризував його під титулом “Пан Мар’ян”, її читав він сестрі вголос і подав десь до якогось польського журналу у Львові»⁹⁹. У сучасному франкознавстві з’ясовано, що попередником о. Михайла Рошкевича в Лоліні був о. Микола Шашкевич, рідний брат Маркіяна. Його син Теодор, учень кадетської школи, відтак – військової академії у Відні, а також ще один син о. Миколи, Хома, котрий вимагав грошей від свого двоюрідного брата Володимира Шашкевича за продаж ґрунту, і є прототипами нарису «Звичайний чоловік». «Пан Маріан – збірний образ дітей Миколи Шашкевича»¹⁰⁰.

Пан Денис¹⁰¹, передумавши одружуватися з панною Рузею, «усміхнувся або радше вишкірив почорнілі зуби, з яких двох напереді зовсім не ставало. Той усміх надав його лицьо якийсь відрозливий вираз, виявив над сподівання ясно ту труп’ячу мертвоту, що була його визначною прикметою» [т. 15, с. 29]. Нариси демонструють тяжіння молодого Франка до соціальної типізації рутенства і класифікації його найяскравіших типів за особливостями формування, котрі, своєю чергою, впливають на внутрішньо-психологічні та зовнішні конститутивні ознаки особистості. Твори циклу «Рутенці» – це, по суті, фізіологічні нариси, нове явище в українській прозі, що його Франко витворив не без впливу Г. Успенського, М. Пом’яловського й М. Салтикова-Щедріна.

Оповідання «Патріотичні пориви» за структурою й естетичною природою дещо відрізняється від інших творів циклу. Його фабула зодягнута в яскравіші шати художности й побудована за принципом контрасту. Дуалістична структура твору, в якій протиставляються два хронотопи (розкішна плебанія і вбога селянська хата), два персонажі (отець Ілія і селянин Максим, у якого щойно померла від важкої недуги молода дружина), дві сюжетні лінії (слабо, щоправда, розвинені),

⁹⁸ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 2: Цілком нормальна школа. С. 173–181.

⁹⁹ Рошкевич (Іванець) М. Спогади про Івана Франка // Спогади про Івана Франка. С. 171.

¹⁰⁰ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 4: Університет. С. 223–226. Див. також: Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Кн. 9: Катастрофа. С. 358.

¹⁰¹ Прототипом цього персонажа є Михайло Вагилевич (1851–1911), небіж Івана Вагилевича, автор повістей «Домна Розанда» та «Денис», що друкувалися в журналі «Друг» відповідно 1874 та 1876 рр. (Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 4: Університет. С. 207–208; Нахлік Є., Нахлік О. Вагилевич Михайло Михайлович // Франківська енциклопедія. С. 223–224).

дає авторові змогу сатирично зобразити постать о. Ілії, москвофіла, гарячого патріота «святої Русі», а водночас бруталного здирника, котрий не соромиться стягнути з убогого селянина значну суму за похорон дружини¹⁰². Ближче до кінця твору наратор виявляє себе у публіцистичних відступах з відвертою моралізаторською тенденцією: «Перестаньте, “благородні панове”, уперед самі вбивати та здавлювати в тім народі кожний зарід, кожду іскру людської самостійності, характеру й думки, перестаньте деморалізувати його власними прикладами, власним життям і науками, <...> пізнайте його життя й потреби <...>, а побачите тоді, <...> що коли хто завинив при його зіпсованні, то, певно, найбільше ви самі!» [т. 15, с. 40]. Так у творі поєднуються жанрові ознаки оповідання та публіцистичного нарису.

Тему рутенства І. Франко розгорнув у сатиричному оповіданні «Сморгонська академія (Археологічна опись старолюба, рукопись)» (1878), що його написав під час першого тюремного ув'язнення на зворотному боці обкладинки, форзацу і на чистих місцях сторінок книжки М. Костомарова «Исторические монографии и исследования» (1872, т. 12)¹⁰³. Воно залишилося незавершеним і за життя письменника опубліковане не було. Як і «Молода Русь», цей твір також порушує проблеми виховання учнів бурси, котра існувала при москвофільському товаристві «Народний дім». Саме її висміює письменник. Оповідання, створене під значним впливом сатири М. Салтикова-Щедріна, спрямоване проти консерватизму, схоластики й бездуховності у вихованні майбутньої інтелігенції. Заголовок твору походить від назви містечка Сморгонь колишньої Віленської губернії (тепер на території Білорусі), де був заклад для дресирування ведмедів, котрий у народі звався Сморгонською академією¹⁰⁴. Іронічну назву школи письменник переніс на бурсу з її методикою викладання і з усіма порядками. Тим-то приміщення академії названо печерою, а бурсаків – ведмедями.

Оповідання написано у формі наукових записок ученого, який займається вивченням стародавніх рукописних пам'яток. По короткій передмові «старолюб» публікує текст рукопису. Зміст твору, таким чином, визначають три смислових центри: автор рукопису, вчений, що вивчає його, і автор, аксіологічна позиція якого протилежна до двох попередніх. Наратив побудовано так, що зміст регламентованих у рукописі положень виявляється протилежним до загальноприйнятих норм: «Аще входящ медвідь будет, то входити ему со шумом, топотом і риканієм велієм, о еже знати і відати всякому, яко медвідь ідет» [т. 16, с. 428]; «Первое – убо медв[ідю] подобает ясти, пити, і сном сладким почивати, зане інші работают і пекутся о блазі его» [т. 16, с. 431]. Отже, «Сморгонська академія» – це сатирична пародія, тональність якої просякнута їдкою іронією автора, котра нерідко переходить у сарказм¹⁰⁵.

¹⁰² Образ о. Ілії створено зі спосетережень над постаттю пароха села Дуліби поблизу Стрия о. Лева (Лео) Шанковського, в котрого Франко святкував Різдво 1876 р. як репетитор його сина Петра. Отець Шанковський – заятгий москвофіл, передплатник газети «Слово». Згідно з архівними даними, 6 січня в Дулібах померла, а 8-го була похована 35-літня Анна, жінка Стефана Федоришина. За здогадом дослідників, Франко мусив був чути розмову священника з селянином про похорон дружини. Для більшої правдоподібності письменник дав своєму персонажеві ім'я Максим, адже селянин Максим Кіт був найближчим сусідом о. Шанковського (Див.: Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 4: Університет. С. 227–235).

¹⁰³ Мороз М. Літопис життя і творчості Івана Франка. Т. I. С. 142.

¹⁰⁴ Сморгонь // Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. СПб., 1900. Т. 30. С. 578.

¹⁰⁵ Сиваченко М. Оповідання І. Франка «Сморгонська академія» (Текст – коментар – заголовок) // Рад. літературознавство. 1988. № 10. С. 56.

3.5. Перший вияв наративної ідентичності

Наратором політичного оповідання «Моя стріча з Олексою» (1878) є Мирон Сторож, який по виході з ув'язнення потрапив до когорти «проклятих, ненависних, прогнаних з-поміж “чесних”, – одним словом, проскрибованих». «Люди “чесні” (коли хочете, можете звати їх “багатими”, “сильними”, “практичними”, – се на одно вийде) випхнули» його з «“чесного” і “порядного” товариства, т[о] є[сть] попросту з-поміж себе» [т. 15, с. 42]. Прототипом цього образу є сам І. Франко, котрий щойно відбув тюремний арешт за звинуваченням у соціалістичній агітації і пропаганді (про це свідчить хоча б ім'я персонажа оповідання). Сучасні дослідники точно з'ясували мотиви написання цього твору: «Своє повернення в рідне село і зустрічі зі Сторожами Іван Франко вигадав. Він сам собі створив ілюзію повернення та вирозуміння, яке мав би мати. Мабуть, оповідання “Моя стріча з Олексою” було вкрай потрібне Іванові Франкові не стільки для того, щоб оповісти, як чується людина, яка безневинно відсиділа в тюрмі, і, що гірше, що відчуває вона, коли від неї відвертаються люди, які теж розуміють, що вона стала жертвою чиєїсь політики, – скільки розповісти в популярній формі людям, отим простим Сторожам, за що його судили і що таке отой соціалізм, який від часу процесу Івана Франка та його товаришів кривавим маревом завис над Галичиною на десятки років.

Це оповідання вкрай важливе ще й тому, що висловлює думки Франка про соціалізм... Письменник уперше пише художній твір у формі бесіди, щоб доступніше подати широкому загалу ті чи інші політичні, економічні та філософські проблеми. І робить це вправно й успішно»¹⁰⁶.

Структура оповіді виглядає так: спершу чуємо сповідь Мирона, котрий опинився у конфліктній ситуації з «чесними і порядними» людьми і цим виявився близьким до роду Сторожів, народних месників і заступників за скривджених у рідному селі. Відтак оповідач зустрічається з Олексою, котрому викладає свої утопійні й дещо наївні погляди соціаліста. Основний пункт Миронової концепції – сільськогосподарська громада: «Ми тільки того хочемо, щоб кожний працював на користь усеї громади, – а тогди вся громада буде могла кожному забезпечити таке життя і таку вигоду, якої тепер не має і найбагатший газда» [т. 15, с. 54]. Така громада мала б стати засобом для досягнення матеріального добробуту селян: «Таким способом можна буде помочи всім бідним, можна буде так зробити, щоби не було ні бідних, ні багатців, а були всі рівні люди робучі, котрі на свою працю жили б хорошо і в достатку і не терпіли б такої нужди, як тепер» [т. 15, с. 55]¹⁰⁷. За будовою твір схожий до платонівського діалогу, де досвідченіша особа викладає свої ідеї учневі. Основне завдання Мирона – вплинути на співрозмовника. З цією метою він вдало поєднує раціоналістичний елемент викладу з емоційним¹⁰⁸. Розв'язка твору психологічно вмотивована: під впливом бесіди ставлення Олекси до Мирона кардинально змінюється – від осуду до схвалення його вчинків. «Таким чином, – підсумовує сучасний дослідник, – пишучи по суті доктринарний за задумом твір, Франко реалізував у “Моїй стрічі з Олексою”, як і в багатьох інших творах цього періоду, тенденцію художнього пізнання ідеї діяльного життя людини, яку

¹⁰⁶ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 4: Університет. С. 396.

¹⁰⁷ «Це чисто франківський соціалізм, – зазначав з цього приводу Л. Луців, – який він [Франко. – М. Л.] перейняв від Драгоманова і який не подобається ані комуністам, ані соціал-демократам» (Луців Л. Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. С. 156).

¹⁰⁸ Денисюк І. Політичне оповідання Івана Франка // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2. С. 88, 89.

розглядав як духовний феномен, відтворював на сторінках оповідання проблему співвимірності особистісного і громадського, протиборства нового зі старим, майбутнього з минулим у площині суспільного життя і свідомості»¹⁰⁹.

* * *

«Моя стріча з Олексою» – перший прозовий твір, в якому завдяки підзаголовку «Оповідання Мирона Сторожа» Франка ідентифіковано з новим псевдонімом. До нього письменник підписувався псевдами *Джеджалик*, справжнім прізвищем або прозорими криптонімами (наприклад, *J. F.*). Псевдо *Мирон* з'явилося ще 1876 р. у «Друзі», ним підписано поезії «Наймит» і «Поступовець». Воно виринатиме й надалі, вже у 1880-х, разом із появою оповідань «Слимак», «Цигани», Грицева шкільна наука», «Мавка», «Поєдинок» та ін., найчастіше в журналі «Зоря». Останній прозовий твір Франка, підписаний псевдонімом *Мирон*, – оповідання «Борис Граб», опубліковане в «Зорі» за червень 1890 року. Зміна прибраного літературного імені – з *Джеджалика* на *Мирона* – може засвідчувати про світоглядну психобуттєву перемену письменника, на що вже звернули увагу дослідники. Ярослав Грицак писав: «Існують серйозні підстави вважати, що Франків вибір псевдоніма Мирон є частиною його далекосяжної програми – винайдення власної селянської ідентичності. Але це ім'я означало не просто селянське походження. Якби це було так, Франкові досить було би вибрати за псевдонім своє перше ім'я «Іван». Це ім'я, котре і в народній, і в високій культурі виступало як символ селянина-простака (часом у протиставленні «Іван – пан»)»¹¹⁰. За міркуваннями дослідника, псевдонім Мирон містив у собі приховане послання, адже таке ім'я мало б називати осіб селянського походження, які водночас відрізнялися від інших своєю «ненормальністю», що полягала в неабиякій обдарованості¹¹¹. Мирон, крім того, – улюблене ім'я Франка, яке стало маркером його глибинної самоідентифікації. Це – не просто псевдонім, а й письменникове alter ego, персонаж багатьох його прозових та віршованих творів («Малий Мирон», «Поєдинок», «Під оборогом», «Похорон» та ін.), у яких він так чи інакше співвідноситься з психобіографією їхнього автора.

Проте важливо, що такий вибір псевдоніма, котрий засвідчував про світоглядний розлам, пов'язаний із сумнівами та невпевненістю у власному самовизначенні. Декілька оповідань кінця 1879–1883 рр. підписано псевдонімом *Руслан*: «Оловець», «Добрий заробок» та «Історія моєї січкари». Річ тут не лише в тому, що згадані твори Франко друкував не в «Зорі» (у «Правді», «Світі» та «Ілюстрованому календарі “Просвіти” на рік 1884»), тим-то, можливо, й «прикривався» іншим псевдонімом. *Руслан* свідчить про пошук ідентичності (це псевдо співіснує в часі з *Мироном*) й може оприявнювати Франків код спадкоємності традицій українського галицького письменства, вказуючи на світоглядну, ідеологічну, естетичну спорідненість із творчістю Руслана – Маркіяна Шашкевича.

* * *

Іван Денисюк у праці «До цензурної історії “Громадського друга”, “Дзвона” і “Молота”» (1958) подав у перекладі з польської мови архівні матеріали Львівського крайового суду та Державної прокуратури у Львові, котрі кидають світло на причини конфіскування збірника «Дзвін» у зв'язку з публікацією на його сто-

¹⁰⁹ Микитюк В. Педагогічні концепти Івана Франка. С. 157.

¹¹⁰ Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні. С. 173.

¹¹¹ Там само.

рінках оповідання «Моя стріча з Олексою», в якому цензура добачила соціалістичну пропаганду. Так, у Висновку цісарсько-королівської прокуратури у Львові на рішення Крайового суду йдеться: «Зміст брошури під заголовком “Дзвін”, виданої Михайлом Павликом, містить у собі:

<...> 3) в статті під заголовком “Моя стріча з Олексою” на сторінці 285 до 296 містить в собі ознаки проступків, передбачених § 305, 302 і 300 к[арного] к[одексу], що, отже, весь тираж вищезгаданої брошури має бути знищений, а її далі розповсюдження заборонене (§ 36 зак[ону] про пресу, § 489 і 493 к[арного] к[одексу]»¹¹². І далі: «Нарешті, в статті “Моя стріча з Олексою” (сторінка 285) зображує автор своє становище після відбуття кари. Вийшовши з арешту, – твердить автор, – я був подібний до проскрибованого, який раз назавжди був затаврований погордою. Описуючи далі свої відвідини брата на селі, розмову з ним, що велася з приводу засудження його та інших соціалістів ц[ісарсько]-к[оролівським] Крайовим судом у Львові, автор оббріхує громадські та урядові установи, клас багатих, урядників і єврейську народність». Один із уривків, на думку прокуратури, «аж занадто підкреслює приниження і погорду судових урядників», а на сторінці 293 «викристалізовує автор засади соціалізму і, вихваляючи його, порушує правні поняття про власність, яку він хоче повалити і запровадити новий лад згідно з соціалістичними тенденціями». Далі в опублікованому документі мова йде про те, що автор обвинувачує «маєтний клас» і «єврейську народність», зображає їх «як перешкоду для соціалістичної перебудови суспільства. Хвалячи прямування соціалістів, скеровані до повалення власності, ганить автор сучасний лад і юридичний порядок, який спирається на силу закону, називає його зогнилим (сторінка 296), темнотою, обманом і дармоїдством».

Виходячи з того, що Франко «вихваляє соціалістичні прямування, заборонені законом», розпалює ненависть і погорду до суспільних станів та установ, прокуратура зробила висновок: твір «Моя стріча з Олексою» «містить у собі безперечні ознаки проступків, передбачених § 305, 302 і 300 к[арного] к[одексу]», і хоч сюжет його «заснований на фоні локальної події, все ж можна в кожному її діалозі побачити соціалістичний напрям до суспільного перевороту»¹¹³.

Михайло Павлик у праці «Новый политический процесс в Галиции» (1882), що її написав для газети «Вольное слово», навів акт оскаржень, висунутих обвинуваченим у соціалістичному процесі, де, зокрема, йдеться й про Франків твір як засіб популяризації соціалістичних ідей: «Така сама деструкційна тенденція міститься в статті “Моя стріча з Олексою”. І тут у доступному стилі, на тлі сільського життя, автор бере соціальну справу за предмет розправи і, згадуючи процес соціалістів, що відбувався у Львові, оббріхує владу і закликає до ненависти супроти заможнішого класу і проти урядників. Далі переходить на поле соціалістичної пропаганди, підтримує зусилля соціалістів, спрямовані проти суспільства і скеровані на повалення власності, стверджуючи, що лише люди дволичні, нероби, здирники стоять на перешкоді перетворення суспільства згідно з їхніми засадами»¹¹⁴. Від себе Павлик додавав, що з творів його сестри Анни «Мої і людські гріхи, а панська та попівська правда» і Франка «Моя стріча Олексою» «можно убедиться, что общество склонно симпатизировать с вышеупомянутыми тенденциями и, если взять во внимание, что эти идеи прямо полезны для рабочих классов и для целой поло-

¹¹² Денисюк І. До цензурної історії «Громадського друга», «Дзвона» і «Молота» // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2. С. 489.

¹¹³ Там само. С. 492–493.

¹¹⁴ Див.: Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895). Чернівці, 1910. Т. 4 (1882–1885). С. 47.

вины человеческого рода, – для женщин, то я могу утверждать, что эти идеи прямо симпатичны для огромного большинства населения страны (не считая даже более светлых умов из т. н. интеллигенции)»¹¹⁵.

Слід зауважити, що зрілий письменник оцінив свій молодечий твір скептично. У праці «Михайло Павлик. Замість ювілейної сільветки» (1905) він згадував про причини конфіскації журналу «Громадський друг» (1878) та збірки «Дзвін» (1878), у якій вперше опубліковано це оповідання: «Очевидно, треба би запитати, за що конфісовано ті нумери? Отже, скажу коротко: що було солідне, обдумане, літературно й науково цінне, те не було конфісоване. <...> Підпали конфіскації всі три повісті д. Павлика [“Юрко Куликів”, “Ребенщуків Тетяна” та “Пропащий чоловік”. – *М. Л.*] та численні уступи тих писань його й інших, де виступалося проти духовенства і властей <...>, та моє оповіданнячко “Моя стріча з Олексою” за виклад соціалізму селянам. Коротко кажучи, конфісовано все, що мало більше публіцистичний характер і говорене було занадто необережно і що *mutatis mutandis* [змінивши те, що треба змінити. – *М. Л.*] конфісовано би й тепер» [т. 54, с. 530–531].

3.6. Дебютна новела

Новелу «Муляр» І. Франко написав 1878 р. для «Слов'янського альманаху» в Відні, однак там вона надрукована не була, про що свідчить його лист до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 р.: «Ще 1878 р. поклик з Відня до співробітництва в виданні “Слов'янського альманаху” заставив мене засісти до написання новел з життя народного; деякі з написаних тоді новел були друковані пізніше (“Мавка”, “Муляр”), одна, надрукована в другім томі “Альманаху слов[’янського]” (skonfiskovanim), так і пропала [йдеться про оповідання “Микитичів дуб”. – *М. Л.*], але тоді-таки я задумав в цілім циклі новел списати по змозі всі боки життя простого люду і інтелігенції: відносини економічні, освітні, правні, політичні і т. і.» [т. 49, с. 246]. Виникнення твору, отже, інспіровано задумом автора зобразити персонажів різних професій та занять з драматичними чи й трагічними перипетіями їхнього життя. Очевидно, той самий задум покликав до життя оповідання «Слимак», «Сам собі винен», «Хлопська комісія», «Домашній промисл», «Маніпулянтка», «Поки рушить поїзд» та ін.

Переказавши першу половину твору по-польськи, Франко надрукував її під назвою «Mugarz» у львівській газеті «Prasa» (1880); закінчення дописав польський письменник Болеслав Спауста. За текстом Спаусти звільнений з роботи й доведений до відчаю муляр убив підмайстра, самого ж робітника засуджено до смертної кари [див.: т. 15, с. 488]. Франко зробив спробу видрукувати новелу в «Зорі», проте тодішній редактор цього часопису О. Партицький не прийняв її, вважаючи, що «мулярі загалом великі лінюхи», а такого факту, що про нього розповідає Франко, він не бачив ніколи [т. 33, с. 401]. 1886 року співредактором «Зорі» разом із Франком був Омелян Калитовський (1855–1924), котрому новела також не припала до смаку і котрий у листі до Франка від 26 квітня 1886 р. писав: «Ваш “Муляр” поробить між читателями – особливо львівськими – чимало kwasu», тобто викличе незадоволення. «Скоро би-сьте помістили “Муляра”, прошу стемперовати [стримати, погамувати. – *М. Л.*] тривіалізма, котрими особливо разять прокляття»¹¹⁶. У праці «З остатніх десятиліть ХІХ віку» Франко згадував: «Мойого “Муляра” редактор

¹¹⁵ Там само. С. 61.

¹¹⁶ Відділ рукописів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (далі ІЛШ). Ф. 3. № 1615. Арк. 463–464.

“Зорі” признав не вартим друку для того, бо, мовляв, він такого факту не бачив ніколи, а мулярі, по його думці, найгірші п’яниці» [т. 41, с. 497]. Вперше українською мовою твір надруковано в збірці «В поті чола».

Хоча Франко назвав свій твір оповіданням, «Муляр» має всі ознаки новели. Це – перша спроба письменника в цьому жанрі. Епізоди твору об’єднує в одну цілість оповідач-письменник, котрий їх підглянув, змонтував і переказав. Твір належить до найдосконаліших у Франковому доробку з погляду на сюжетно-композиційну структуру. Абруптивний, суто новелістичний його початок – «Ах, той стук, те калатання, ті крики на вулиці якраз проти мого вікна проганяють усяку думку з моєї голови, не дають мені й на хвилю спокою, відривають від праці!» [т. 15, с. 59] – розгортається у конфлікт між персонажами, свідком якого мимоволі стає наратор, який спостерігає за будівництвом великого будинку. Суперечка виникла між свавільним підмайстром, що має над робітниками необмежену владу («Їх [підмайстрів. – *М. Л.*] лиш два, а прецінь усюди їх повно; всі робітники мовкнуть і хиляться, де котрий із них проходить. Нічим їм не догодити, ніщо їм не в лад, на все у них готова наруга, готове гнівне, згідне слово» [т. 15, с. 60]), та безправним муляром. Підмайстер відверто спекулює ситуацією, адже в будь-який момент може безболісно звільнити кожного підлеглого з роботи: «А нехай-но котрий робітник посміє відізватися, боронитися або впімнутися за товаришем, – зараз лице пана підмайстра наливається кров’ю, з уст прискає піна, і мається ж тоді від нього винуватець! <...> О, нинішнє літо для підмайстрів жниво! Вибирай лишень і з платні уривай кілька хочеш, нічого не скажуть робітники, – а як котрий схоче пожалуватися будівничому – геть його, нехай гине з голоду, коли не хотів бути покірним!» [т. 15, с. 60].

Окресливши соціально-економічні умови праці, в яких опинилися персонажі, письменник поглиблює конфліктну колізію індивідуальними психологічними чинниками. Вона ферментована, з одного боку, непокірністю муляра (той мовчки не стерпів сваволі підмайстра); з іншого – соціальним походженням останнього («<...> він був хлопського роду і тепер, ставши “паном підмайстром”, дуже стидався свого походження» [т. 15, с. 60–61]). На лайливі й образливі звертання підмайстра «ти, злодію, ти, драбе, кримінальнику», «шибенику, голодранче, розбійнику один», «опришку» тощо – муляр «з невимовною погордою в кожному звуці процідив»: «Хлоп хлопом! Мудь мудьом! Не дай Боже з хлопа пана!»; «Масти хлопа лоєм, а він смердить гноєм!» [т. 15, с. 60, 61]. Не стерпівши такої зневаги, підмайстер проганяє муляра з роботи.

Проте цим епізодом конфлікт не завершено. Не знаходячи роботи деінде й прирікаючи сім’ю на важкі нестатки й голод, муляр щоранку впродовж тижня повертається на будівництво, однак його благання щоразу наражаються на непохитність підмайстра. Робітник тепер виглядає морально пригніченим («серед загальної тиші чутно, як тремтить його насилу здавлюваний голос» [т. 15, с. 62]); втрачаючи особисту гідність, він змушений принижуватися перед гордовитим підмайстром і, зрештою, впадає у стан повного відчаю: «А той неборака по кождім відказі тільки стискав зуби, брав мовчки під паху свій мішок і втікав не оглядаючись, немов боявся якоїсь страшної покуси, що так і перла його до поганого діла» [т. 15, с. 62]. Підмайстер, відчувши себе цілковитим паном ситуації, тепер сповна «відіграється» на мулярові, відверто знущається з нього: «Ніякі просьби ані закликання не порушували його, і чим більше муляр гнувся та хилився перед ним, чим глибше западали в голову його потускнілі очі, тим гордіше бадьорився перед ним підмайстер, тим прикрішими та згіднішими словами ганьбив бідолашного робітника» [т. 15, с. 62].

Збіг обставин дає оповідачеві змогу простежити конфліктну ситуацію до самого кінця. Він опиняється в шинку, з подивом помічає, як муляр пригощає підмайстра пивом і знову просить прийняти його на роботу. Спостережливий обсерватор, він точно передає діалог персонажів і при цьому помічає кілька деталей, які, своєю чергою, дають змогу глибше пізнати психологію протагоністів. По-перше, як виявилось, підмайстер доводиться мулярові кумом. По-друге, муляр окреслює надважкий матеріальний стан у своїй сім'ї, що не може не пригнічувати його: «Жінка слаба, заробити не може, <...> та й ті бідні хробаки [діти. – *М. Л.*], вже ледво лазять, хліба пишуть... Серце краєся, куме <...>» [т. 15, с. 63]. По-третє: аби задобрити підмайстра, муляр змушений відірвати від сім'ї чи не останній гріш: «Видно було з його лиця, як неохітно його уста тикалися напитку» [т. 15, с. 63]. Нарешті, оповідач передає реакцію підмайстра на запобігливі прохання муляра: «Підмайстер слухав тої бесіди, понуривши голову і хитаючи нею, немов дрімав» і «Кум, випивши пиво, знов схилив голову і хитав нею, немов дрімав» [т. 15, с. 63]. П'ючи пиво за рахунок нещасного муляра, підмайстер залишається байдужим до його заповідливих прохань. Тому його наступний крок виглядає психологічно мотивованим: «Дякую тобі за пиво, а до роботи в понеділок не маєш чого приходити, я вже прийняв другого» [т. 15, с. 63]. Цей момент є вендепунктом новели, ситуаційним переломом, на якому й розкрито сутність характеру. «Кум»-підмайстер виявляє себе черствим і бездушним негідником, цілком байдужим до проблем свого ближнього. А його чергова відмова вводить муляра в стан афекту, в якому той вчиняє бешкет у шинку: «Довгу хвилю стояв нерухомо, не знаючи запевно, що й думати. Далі прокинувся. Якась дика думка блисла в його голові. Він одною рукою пірвав стіл, за котрим сидів, і як стій відламав від нього одну ногу, а відтак замахнув відламанною ногою по шинквасі. Брязк, дзенькіт, хруст, крик жидівки, гамір надбігаючих людей, крик поліціянта – все в одній хвили зіллялося в дику, оглушаючу гармонію» [т. 15, с. 64]. Накопичені затамована образа, злість, безвихідь, відчай тепер немовби прорвалися назовні й штовхнули персонажа до такого вчинку, який, як можемо здогадуватися, призвів до фатальних наслідків: арешту муляра й можливого краху його сім'ї.

І. Денисюк, ведучи мову про два типи новели у творчості письменника, стверджував, що «Муляр» є новелою акції на противагу новелі «Вільгельм Телль», що її вважав новелою настрою¹¹⁷. Безперечно, «Муляр» – новела акції, однак глибокий зондаж письменника у психологію персонажів, зокрема студіювання найтонших порухів у їхніх душах, мотивів їхньої поведінки, дає всі підстави кваліфікувати її як психологічну новелу. Власне, Франко порушив проблему переакцентування в самоідентифікації особистості, детермінованої зміною суспільного статусу. Вибившись із соціальних низів, ставши «паном», підмайстер не може пробачити муляру болочого втручання в минуле, про яке той волів би забути.

1915 року новелу «Муляр» переклав російською мовою Максим Богданович і під назвою «Каменщик» опублікував у газеті «Нижегородский листок» (№№ 94 і 98 за 9 та 13 березня). У короткій передмові перекладач зазначив, що «за стилем своєї творчості Франко – реаліст, за своїм світоглядом – народник», а «“почерк письма” – якщо так можна висловитися – у Франка твердий, енергійний і простий, навіть дещо грубуватий»¹¹⁸.

¹¹⁷ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. С. 178–179; його ж. Про два типи новели у творчості І. Франка // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2. С. 52. Дослідник стверджував, що новелістика Франка не вичерпується цими двома типами: «Є в нього й алегорична новела, є й фрагментарний образок тощо» (Денисюк І. Про два типи новели у творчості І. Франка. С. 57).

¹¹⁸ Богданович М. Из Ів. Франка. Передмова до оповідання Івана Франка «Муляр» / З російської переклав Р. Лубківський // Літературна Україна. 1982. № 35. 2. IX. С. 7.

3.7. Із «тайників» дитячого світу

Впродовж 1879–1880 рр. Франко створив серію невеликих оповідань і новел із дитячого життя: «Малий Мирон», «Оловець», «Schönschreiben», «Мавка», «Микитичів дуб», «Злісний Сидір». Крім того, наприкінці 1870-х років працював над романом «Івась Новітній», якого завершити не зміг. Названі твори виявляють нахил автора до студіювання психології дитини, її непересічного способу мислення, її прагнень, сподівань, зацікавлень, страхів і тривог. Письменник простежує становлення особистості, етапи виховання, самоусвідомлення й самовизначення героя, виписує його духову біографію. Оповідання Франка про дітей Іван Ющишин назвав правдивим шкільним епосом, якого складно знайти «у чужосторонній літературі»¹¹⁹.

«Малий Мирон – дивна дитина», – так розпочинається образок «**Малий Мирон**» (написано 1879). Дивним хлопчик здається усім, хто спостерігає за ним: «Сусіди тихо шептали собі, що Мирон “якесь не таке, як люди”: іде та й розмахує руками, гудорить щось сам до себе, візьме прутик, швякає по повітрі або стинає головки з будяків та ластів’ячого зілля», а «коли часом відізветься з чим-небудь, то говорить таке, що старші як почують, то тільки плечима стискають» [т. 15, с. 65]. «Невітцівська дитина», «дурний хлопець», «туман вісімнадцятий» – так характеризують хлопчика, бо він «не вміє мислити так, як люди» [т. 15, с. 70]¹²⁰. Проте з погляду автора думки й учинки Мирона по-дитячому логічні й обґрунтовані. Сюжет твору розгортається шляхом ампліфікації епізодів, які й уможливлюють адекватне відтворення внутрішнього світу непересічної дитини, що досягається завдяки всезнанню автора, його здатності «читати» думки персонажа. «От сонічко, – чому воно таке невеличке, а татуньо казали, що воно велике? То, певно, в небі лиш така невеличка дірка прорізнана, що його лиш стільки видно!» [т. 15, с. 66]. Або: «А чим то воно чоловік усе видить? І небо, і зіле, і тата з мамою? <...> Або чим чує?» [т. 15, с. 68]. За Вікторією Дуркалевич, «Мирон не тільки стикається із “дивним” світом природи, але й відчуває, що сам є окремим буттям, котре вимагає неабиякої уваги й зосередженості. Ця ситуація змушує Мирона до розмаїтих експериментів, пов’язаних передусім із пошуком відповідей на низку фундаментальних для нього запитань <...>»¹²¹. Цілком слушним є висновок Р. Голода про те, що твір «містить у собі елементи імпресіоністичного мистецтва», а саме психологізм у змалюванні внутрішнього світу дитини, прагнення відтворити найтонші зміни настроїв Мирона, «які залежать від тисячі зовнішніх і внутрішніх причин», схопити миттєві враження дитини від навколишньої дійсності, багатство відтінків при її змалюванні¹²².

Останній із п’яти мікророзділів є своєрідним підсумком і водночас авторським прогнозом Миронового майбутнього. «Що з нього буде? Який цвіт розів’ється з того пупінка? Се й проповісти не тяжко» [т. 15, с. 70]. Талановиту дитину в кожному разі чекає «незавидна доля». Недаремно текст образка містить кількаразову авторську характеристику «Бідний Мирон!». «“Бідний малий Ми-

¹¹⁹ Ющишин І. Іван Франко як педагог // Учитель. 1914. № 5/6. 20. II. С. 146.

¹²⁰ «“Малий Мирон”, – стверджував Л. Луців, – це не тільки молоденький Іванцьо, це всі сільські здібні з уродження хлопчики, які не можуть розвивати своїх здібностей, бо їхні батьки не мають на те часу або попросту не розуміють цього важливого періоду в розвитку своїх дітей» (Луців Л. Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. С. 32).

¹²¹ Дуркалевич В. У пошуках наративної ідентичності. С. 70.

¹²² Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка. С. 70.

рон!..” – резюмував Р. Чопик, – бо ще задовго до знайомства з садистами Вальком (“Schönschreiben”) та “професором” (“Оловець”) він встиг відчутти себе “туманом вісімнадцятим”, у котрого все не так, “як звичайно в людей”. І було це відчуття, мабуть, ще більш болючим, ніж професорські різки, адже зазнавав його у середовищі рідному, дорогому»¹²³.

За композицією образок «Малий Мирон» справді нагадує «Лесишину челядь» і також є антидидилією¹²⁴. Попри це, Агатангел Кримський у статті «[Франко Иван Яковлевич]», яку написав для «Энциклопедического словаря» Ф. Брокгауза та І. Єфрона (1902), зазначав, що «первые годы своего детства он [Франко. – М. Л.] в своих рассказах (“Малый Мирон” и др.) изображает самыми светлыми красками»¹²⁵.

Іван Юцишин стверджував, що в постаті малого Мирона, його способі мислення, висловлюваннях та вчинках Франко точно передав «закони еволюції в діточому розвитку, в природному прямуванні індивіду до самостійного пізнання тайн природи і тих законів, що нею правлять. Дитина, ведена цікавістю, самостійно здобуває знання, якого в книжках не вичитає а яке стане основою її майбутнього розвитку, без котрого і наймудріший учитель мусив би пошитись в дурні». Дослідник наголосив, що «дитина не вмiє думати “так, як люди”»; вона, маючи обмежений запас вражень і досвіду, «думає так, як діти»; по-іншому вона не може, й дорослим не варто їй у цьому докоряти»¹²⁶.

Психологічне оповідання «Оловець» (1879) побудоване за принципом автобіографічного паралелізму, тобто позірною ототожнення автора і суб’єкта викладу, їхньої психологічної однотипності, спорідненості внутрішнього світу¹²⁷. Прототипами персонажів були учитель Юліан Андрасевич та учень Степан Сеньків¹²⁸ (у творі – Леськів). Шкільний товариш Франка Іван Яцуляк згадував: «Ходили ми до школи. Франкові вуйко купив олівець, який мені дуже сподобався, то я вкрав у нього той олівець, і він за ним дуже плакав. Учитель питав Франка, чого він плаче, а Франко сказав, що у нього хтось вкрав олівець. Стефанові Сенькову учитель дав за це у шкіру. Мені зробилося дуже жаль його. Я зараз віддав Франкові цей олівець, за що мене дуже Франко любив»¹²⁹.

Зміст оповідання – це сповідь автора за дитячу провину перед шкільним товаришем. Події відбуваються у модусі спогаду автора («аби не збрехати, то буде тому не менше шістнадцяти літ» [т. 15, с. 72]). Власне, олівець, що його знайшов оповідач, виконує функцію наскрізної деталі, навколо якої розгортається сюжет твору, а також привід для розкриття психології шестирічної дитини. Внутрішні стани хлопчика, його переживання, почуття, відчуття тощо, викликані знахідкою олівця, нелюдським покаранням, що його п’яний учитель вчинив над Степаном, детально відтворено й проаналізовано. «Я сиджу, оглядаюся довкола і тремчу, мов злодій над краденим добром, боячись, що ось-ось надійде хтось і зажадає від мене олівця» [т. 15, с. 74]. Автор достеменно передає апогей душевних страждань: «Я не тямлю вже, – ох, і пригадувати не хочу! – що діялося в мені під час тих страшних хвиль, які чуття перелітали по моїм тілі, який біль проникав мої сугави,

¹²³ Чопик Р. Ессе Ното: Добра звістка від Івана Франка. С. 55.

¹²⁴ Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка. С. 70.

¹²⁵ Кримський А. [Франко Иван Яковлевич] // Кримський А. Твори: В 5 томах. Т. 2. С. 552.

¹²⁶ Юцишин І. Иван Франко як педагог // Учитель. 1914. № 5/6. 20. II. С. 144, 145.

¹²⁷ Цілковито ототожнивши Франкових персонажів із самим письменником, Л. Луців стверджував: «У “Малому Мироні” знайомимося з тим, як думає 5-літній Франко, а в оповіданні “Олівець” бачимо добре серце 6-річного героя цього оповідання» (Луців Л. Иван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. С. 33).

¹²⁸ Горак Р., Гнатів Я. Иван Франко. Кн. 2: Цілком нормальна школа. С. 29.

¹²⁹ Яцуляк І. Спомини з дитинних літ Франка // Спогади про Івана Франка. С. 59.

які мислі шибали по голові. Та ні, – мислей не було ніяких! Я сидів холодний, за-дубілий, мов камінь!» [т. 15, с. 80]. Має слухність В. Дуркалевич: «Поглинаючи увагу й переживання хлопця, олівець поступово перетворюється на один із механізмів руйнування позитивних взаємин із навколишнім світом»¹³⁰. Хлопець переживає важкі душевні муки, шок, що, зрештою, викликає сльози, які є для нього справжнім катарсисом. Викладова манера *Ich-Erzählung* у поєднанні з прийомом самоаналізу почуттів і внутрішніх станів дає авторові змогу глибоко занурюватися у власну, хоча й дитячу, психологію. По суті, сюжет рухається двома паралельними лініями: зовнішньою (події твору) і внутрішньою, залежною від зовнішньої (внутрішні стани персонажа).

Молодший сучасник Франка відзначив, що «сцену катування невинної дитини описано тут з великим талантом, з артизмом, якщо се слово на місці, коли говоримо про такі страшні сцени. Та не менш вірно й по-мистецьки описав автор психічний стан товариша катуваного школяра, що найшов отсей нещасливий олівець, який став причиною такого нелюдського знущання»¹³¹. Досліджуючи типи вчителів у Франкових творах, той-таки І. Юцишин відзначив, що в образі «професора» з оповідання «Оловець» «не слідно найменших педагогічних здібностей, нема в нього тих чеснот, що повинні бути окрасою кожного вчителя, як любов, добрість, терпеливість, справедливість і т. д.». Він, на думку дослідника, – «іменно класичний зразок пересічного вчителя 80-их і 90-их рр. Ні сила волі, ні вроджена інтелігенція, ані пошановання людської індивідуальності не йде тут у парі з фаховим підготуванням. Людина йде в повний розріз із своїм ідеальним знанням; замість справедливості, доброти, терпеливості й любови засіває такий учитель погані бур'яни злості, ненависти, гніву, а там, де повинно падати здорове зерно науки й знання, сходить часто фарисейство, фальш і груба неправда. Такий учитель не міг ублагороднювати хлопської душі, що, вирвавшись раз із кайдан віковичного кріпацтва, бажала світла, знання, науки, тепла любови, правди та братолюб'я»¹³².

У творі «**Schönschreiben**» (1879) знову з'являється постать малого Мирона, тепер уже учня другого класу нормальної школи в Дрогобичі, котрий уперше потрапив на урок «красного писання» – справжньої муки для учнів, адже учителем каліграфії є колишній економ Валько. Його прототипом справді був колишній економ із села Грушева біля Дрогобича Василь Мелько, котрий працював у цій школі впродовж 1862–1872 рр.¹³³

Цьому «професорові» «ще й досі здається, що він економ», бо «не помітується хоч тростівки і ніколи не занедбує робити з неї відповідного вжитку» [т. 15, с. 85]. Власне, він якраз і є об'єктом студії автора. Валько навіює страх на учнів самим лише зовнішнім виглядом: «Його широке лице і широкі, міцно розвинені вилиці враз із великими, на боки повідгінаними ушима надавали йому вираз тупої упертості й м'ясоїдності. Невеликі жаб'ячі очі сиділи глибоко в ямках і блимали звідтам якось злобно та неприязно» [т. 15, с. 86]. Людина без жодних педагогічних здібностей, Валько впродовж уроку жорстоко знущається з учнів, безжалісно шмагає їх різкою. Поведінка учителя шокує Мирона: «Він раз у раз дрижав, мов у лихоманці; йому шуміло в ухах і крутилося в очах, мов серед бурі. <...> Сіра паволока стояла перед його очима» [т. 15, с. 89]. За невірне писання кулак Валька не минув і його, залишивши «в серці хлопського сина» перше насіння

¹³⁰ Дуркалевич В. У пошуках наративної ідентичності. С. 106.

¹³¹ Юцишин І. Іван Франко як педагог // *Учитель*. 1914. № 5/6. 20. II. С. 148.

¹³² Там само. № 10. 20. VI. С. 302.

¹³³ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 2: Цілком нормальна школа. С. 126.

обурення, «погорди і вічної ворожнечі против усякого неволення та тиранства» [т. 15, с. 90]. Твір має відчутний автобіографічний підтекст (ім'я головного персонажа, «одного хлопа сина з Н.» (Нагусевич), місце його навчання відверто вказують на це). Важливо, що 1877 року Франко працював над перекладом «Очерков бурсы» М. Пом'яловського (під назвою «Бурса і бурсаки. Очерки і картини» його надруковано в журналі «Правда», 1877, № 13–15). Очевидно, що описи жорстокости у ставленні до учнів значною мірою перейняв від російського письменника. Євген Нахлік має слушність, стверджуючи, що «молодий автор “дитячих” оповідань під впливом соціалістичних переконань та естетики критичного реалізму, що орієнтувала письменників переважно на викриття соціальної дійсності задля її зміни, тенденційно добирав факти і згущував фарби»¹³⁴.

Агатангел Кримський в огляді 25-літньої творчої праці Франка стверджував, що оповідання «Малий Мирон», «Оловець» та «Schönschreiben» «писані трохи на манер “Вукола” Пом'яловського, в живій, порушуючій формі оповідають про дитячі авторові роки і очертують дитячу психологію». Кримський віддав перевагу Франковій новелістичній майстерності над повістярською: «З погляду артистичної викинченості і техніки, ті дрібні повістки [крім щойно вказаних, Кримський мав на думці ще новелу “Муляр”. – М. Л.] стоять вище од “Voа constrictor’a”, і вже з них можна було собі зміркувати, що в коротких, епізодичних творах літературний талант Франків розростається краще, з більшою силою»¹³⁵.

О. Грушевський констатував, що «і досі читача схоплює невимовний жаль та обурення, коли перечитує в оповіданнях “Оловець” або “Schönschreiben” описи нелюдсько-жорстокого поведіння з школярами, хлопськими синами: так свіжі у автора двадцять років пізніше сі перші вражіння школи та науки. У іншого сі перші вражіння викликали б, певно, егоїстичну злість супроти пригнічуючих та пануючих, егоїстичне бажання видертись з низин суспільности, але на сей раз – згадує автор – се стало першим зернятком глибокого та палкого протесту супроти гніту та наруги, гарячої симпатії до всіх пригнічених та зобижених»¹³⁶. Критик відзначив також, що «гуманне співчуття до всіх страждаючих та пригнічених – се дуже важна прикмета літературної діяльности письменника. Вперше в галицькій українській літературі висловлено було се почуття так широко»¹³⁷.

Іван Юцишин також звернув увагу на жорстокі сцени побиття дітей, що їх виводив Франко: «Радість і горе, горе і радість подають собі тут взаємно руки. І чи сміються діти, чи в німому остовпінню й перестрашу задержують віддих і обтирають сльози, все одно: ви всюди відчуєте, в кожній акції, в кождім найменшій відруху вчителів і учеників присутність демона лютоги, страху і божевілля»¹³⁸.

П'ятилітня Гандзя («Мавка (Лігня казочка)»), написана 1878 або 1879, надрукована вперше 1883) народилася і зросла серед гомону таємничої лісової пісні (хата, де вона жила з матір'ю, стояла поблизу лісу), і «та пісня причарувала всю її нервову істоту» [т. 15, с. 92]. Ще б пак, адже «дивна то пісня. Деякі її ноти шемлять у серці, мов недавня ледве загоєна рана; інші рвуть думку з собою в темну пахучу безвість, у якийсь безмежний непрозорий простір; інші порушують самі глибокі і сильні струни в людській душі, будять бажання життя, енергію, охоту до невтомної праці, світлої будучини, а ще інші навівають якусь невідому глибоку тугу на

¹³⁴ Нахлік Є. Віражі Франкового духу. С. 36.

¹³⁵ Кримський А. Д[окто]р Іван Франко. С. 513.

¹³⁶ Грушевський О. Сучасне українське письменство в його типових представниках. Іван Франко // ЛНВ. 1907. Т. 39. Кн. 7. С. 27.

¹³⁷ Там само. С. 27–28.

¹³⁸ Юцишин І. Іван Франко як педагог // Учитель. 1914. № 5/6. 20. II. С. 147.

серце» [т. 15, с. 92]. Психопейзажний сегмент, що його подано з відчуттів дорослої людини, чергується в новелі з пейзажоописом, здійсненим очима дитини. Пісня лісу має на Гандзю незборимий вплив: дівчина слухає її й захоплюється нею незалежно від пори року й часу доби, чує її уві сні й наяву: «В сні й на яві вона прислухалася до неї зимовими вечорами, коли ревла буря і ліс стогнав, як тисячі ранених на побоєвищу; любивалася нею весною, коли теплий вітер ледве-ледве ворухив вогкі ще, безлисті, а вже свіжими соками наліті гіллячки; прислухалася до неї в пекуче літнє полудне, коли вітру не було чутно, а проте по верхів'ях лісових дерев ходив якийсь таємний шепіт, мов зітхання або мов сонне лепотання задріраних на сонячній спеці дерев. <...> Ві сні й на яві у неї все одно було на думці – ліс і його тайники. Що найкращого, найприємнішого затирила вона в своїм коротенькім житті (їй було всього п'ять літ), усе те нерозлучно в'язалося з лісом» [т. 15, с. 92].

Гандзюню зачаровує не тільки пісня лісу, а й розповіді дорослих про його фантастичних мешканців, особливо про мавок «з білим, як березова кора, личком і з довгими зеленими косами» [т. 15, с. 92], котрі граються з добрими дітьми серед лісової зелені, гойдаються на тонких березових гілках, і «сміються так весело», і «співають так пречудово», і їхні голоси, «мов срібні дзвіночки, дзвеніли не раз у Гандзиних снах, і вона була така щаслива, слухаючи їх здалека» [т. 15, с. 92].

Наслухавшись оповідань про мавок, вона понад усе прагнула дістатися до лісу, щоб там зустрітися і погратися з ними, бо ж вона ще ніколи не бачила їх, а, як на те, вже кілька ночей поспіль мавки снилися їй, і «співали, сміялися так голосно-голосно, гойдалися на гілках а все кликали її до себе, в ліс...» [т. 15, с. 92]. А мати замкнула її саму в хаті, пішовши до лісу, а в хаті їй страшно, навіть моторошно, бо тут «нужденно, вогко, понуро», «в кутах діди стоять», а на стелі сидить «кусіка» (дерев'яний гак, вкручений у сволок), що викликав у її маленькому естві «таємний страх», і їй здавалося, що «се така стара, погана, зморщена баба з величезною торбою, в яку забирає малих дітей» [т. 15, с. 93]. Гандзю розбирає жаль і страх, їй тривожно й моторошно в хаті. Погляньмо: дівчинка спершу заплакала, відтак затремтіла, а потім «заверещала, перелякана» [т. 15, с. 93]. «Саме тут Іван Франко виявив найвищий рівень письменницької майстерності, – зазначив С. Пилипчук, – засвідчив, наскільки якісно опанував новий тип моделювання художньої (можливо, подекуди й фантазмагоричної) дійсності, адже зумів подивитися на світ очима п'ятилітньої дівчинки, передати найтонші риси її психологічного портрета, відтворити найменші порухи вразливої та надчутливої дитячої свідомості»¹³⁹.

Мотивація вирішального й фатального Гандзиноного вчинку впливає з контрастивних описів (розкішного лісу – понурою хати) та відчуттів дитини (захвату, який породжує нестримне бажання, – і страху й тривоги, від яких потрібно втекти). У своїх новелах («Мавка», «Лесишина челядь») Франко «застосовує один із найулюбленіших своїх стилістичних прийомів – контраст форми та змісту твору – свідчення новаторського підходу до узвичаєних естетичних канонів»¹⁴⁰. Так Франко підводить до кульмінаційного моменту новели: «Ні, вона не видержить у тій поганій хаті, з тою страшною кусікою, вона вилізе крізь вікно надвір і побіжить у ліс, на хвильку, заки верне мама, побавитися з мавками» [т. 15, с. 93].

Ліс із його піснею, яскравими кольорами (події відбуваються влітку) та казковими істотами-мавками є епіцентром новели. В описі лісу, поданому крізь призму відчуттів маленької дівчинки, поєднано слухові й зорові образи, що дає підста-

¹³⁹ Пилипчук С. Фольклорна партія «Лісової пісні» у Франковій новелі «Мавка» // «Йшла не тільки з духом часу, але й перед ним». С. 259.

¹⁴⁰ Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття. С. 242.

ви зараховувати «Мавку» до малярсько-музичних новел І. Франка. Зауважмо, що досить багато місця у невеликій за обсягом новелі займає оприявлення зорових та слухових образів, що їх вловлює дівчинка. Погляньмо: коли Гандзя перебуває ще на стежці до лісу, то він – «великий, сумрачний, *гомінкий!*», і в дитини «дух захопає з радості, що ось ще хвильку бігти, і вона буде в лісі, сама!» [т. 15, с. 94]. А ось її реакція в той момент, коли опиняється безпосередньо в лісі: «Який *тихий*, величезний, понурий!» [т. 15, с. 95. Курсив мій. – *М. Л.*]. Увійшовши в лісовий простір, дівчинка відчуває певне розчарування: ліс, що захоплював її своєю піснею, раптом затих, помертвів, принишк, немовби перестерігаючи Гандзю від необачного кроку. Але ж... Звернімо увагу на ще одну деталь: коли дівчинка йшла до лісу, її очі «палали якимось гарячковим огнем» і, запалена ідеєю погратися з мавками, ніяких застережних знаків від того-таки лісу вона не чула. Навпаки: чула й бачила те, що хотіла чути і бачити: «Гай! Он засміялася одна, але як далеко! Ах, друга, третя! <...> Ах, який чудово дзвінкий їх сміх! Як любо кличуть вони Гандзю з собою! Тут темно, а там далі так ясно, там повно гілля, такого гарного, пахучого!.. Там гойданки такі легенькі. Ох, Гандзя побіжить за ними, адже ж се не дуже далеко!» [т. 15, с. 95]. «Уже саме переведення авторського опису у сферу сприйняття героїні унеможливило статику, зупинку дії, надає пейзажеві динаміки, сприяє психологічному аналізу. Простір тут “рухомий”», – влучно зазначала Олена Луцишин¹⁴¹.

Сюжетно-композиційна структура новели монтується за допомогою змін ракурсів бачення наратора. Після передачі на початку твору короткого діалогу між Гандзею та її матір'ю він втілюється у свідомість дівчинки, сприймає довколишній світ її відчуттями: «Чимраз голосніше та виразніше гомонить вічна лісова пісня. Гандзя ловить її вухом, упивається нею. Серед шуму та гомону листя вона виразно чує щось немов різке плюскотання рибок у чистій кришталевій воді: се сміх та радісні крики мавок. Вона чує навіть, як вони кличуть її до себе» [т. 15, с. 94].

Полишивши ж дівчинку в лісі, він обіймає кут зору Гандзиної матері, котра, не заставши дитини вдома, кілька днів шукає її. Прикінцева кода, тобто коротке повідомлення, в якому сконденсовано всі мотиви твору, виконує функцію новелістичного пуанту: «Аж на третій день, рубаючи дрова в лісі, здибали люди маленьку дівчинку під березою. Вона лежала, обнявши міцно березу заков'язлими ручками. Отворені очі не блищали вже, тільки на устах застив розкішний усміх; видно, Гандзя тільки що перестала бавитися з мавкою» [т. 15, с. 95].

Художнє освоєння особливостей дитячої психології в новелі відкрило перед автором нові естетичні можливості: створення амбівалентного художнього світу, в якому поєднано реальний та ірреальний хронотопи, застосовано елементи фантастики. У цьому творі автор тяжіє до техніки *showing*: він уже не стільки розповідає, скільки демонструє, показує. Можна ствердити, що новелою «Мавка» Франко дещо відійшов од випробуваної натуралістичної естетики: у художній світ інстальовано не лише емпірику причинно-наслідкових фактів, а й фольклорний матеріал про царину інобуття особистості: зустрічі й гри з мавками, за народними повір'ями, завжди небезпечні й здебільшого доводять людину до смертельного кінця¹⁴². «Гандзя реалізує свою мрію, віднаходить свою “казку”»: вона зустрілася з мавками, ба більше – сама стала мавкою (недаремно твір має заголовок «Мавка»), бо ж мавки – це душі померлих дітей»¹⁴³. Не випадково твір має підзаголовок «Літ-

¹⁴¹ Луцишин О. У хронотопічному дзеркалі (Часопростір оповідань Івана Франка про дітей) // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2000. № 6. С. 35.

¹⁴² Див. про це детальніше: Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка. С. 298.

¹⁴³ Там само.

ня казочка»; «щоправда, Гандзина мати, читач та й сам автор сприймають усю цю історію <...> трагічно; для них літня казочка стає анти-казкою»¹⁴⁴.

Оповідання «**Микитичів дуб**» написано 1879, надруковано вперше 1880 року у віденському «Слов'янському альманасі» (т. 2), що пізніше був конфіскований. У передмові до збірки «“Добрий заробок” і інші оповідання» Франко згадував: «Ітак, пропало надруковане в другім томі віденського “Слов'янського альманаху” з 1880 р. оповідання “Микитичів дуб”; альманах сконфісковано за зовсім невинну статтю Драгоманова [йдеться про працю “Політико-соціальні думки в нових піснях українського (малоруського) народу”. – М. Л.], і з видання не лишилось, мабуть, ані одного примірника, так що й могого оповідання мені так і не вдалося роздобути» [т. 33, с. 400]. Франко таки віднайшов примірник альманаху і вмістив оповідання до збірки «“На лоні природи” і інші оповідання», відредагувавши його заново.

Події твору переломлено крізь призму спогадів автора: «Я бачу себе маленьким п'ятилітнім хлопчиною посеред цілої юрми таких самих крикливих, веселих, як і я, сільських хлоп'ят» [т. 15, с. 96]. Сюжет засновано на справжніх подіях, котрі відбуваються в реальному часопросторі. Р. Горак та Я. Гнатів стверджують: «Дуб, напевне, посадили ще задовго до заселення Нагуєвицької Слободи, певно скоріше, ніж липи, які росли попри Яковове обійстя. Він навіть був нанесений на кадастрові карти села, однак на початку ХХ століття року Божого 1905, коли розширяли дорогу з Нагуєвич до Дрогобича, його, як і Франкові липи, було зрубано. <...>

Була ж хата Микитича якраз за Франковим шпихліром, метрів, може, з сім, як іти до потоку. Микитичі були людьми заможними і тримали слуг, що видно і з метричних книг села. На той час служила в Микитичів Мельникова Анна зі сестрою, яку діти прозвали Напудою через її постійно понурий вигляд. Вона завжди ходила розтрепіхана, нечесана та немита. Був з ними син Анни Дмитро, ровесник малого Франка. <...> Дитини бридилися, бо він був байстрюк, а його мама була за мамку в жидів. Проте хлопець бавився з усіма дітьми і в нікого не було сміливості чимось образити його чи відігнати від загальної забави»¹⁴⁵.

Твір належить до типу «соколярних»: наскрізним образом, «соколом», котрий цементує сюжет, прив'язує до себе всі основні події, є «величезний, з насажень у промірі, грубий, високий і дуже конаристий дуб» [т. 15, с. 96], під кроною якого було улюблене місце дитячих забав. Фабула твору обрамована голосом від-авторського наратора, котрий занурює читача у модус власного спогаду – радісного, світлого й водночас страшного та болючого: «Давно се було. Не тільки часи ті, але й спомини про них замеркли вже в душі. Часом тільки, мов блискавка крізь пільму, проблискують ті давні хвили і навівають невимовну тугу на серце. Вони міняються, мерехтять, радість, страх, сміх і сльози переплітаються в них, а пам'ять ледве може з тих поуриваних, безладних спогадок зложити живу, правдиву картину» [т. 15, с. 96]. Спогадовий дискурс суттєво ліризує виклад, а згадка про буцімто уривковість і позірну безладність спогаду немовби передбачає мозаїчну композицію твору.

Оповідання має мозаїчну композицію, складається з кількох епізодів (сюжетних блоків). У *першому* з них ще лунає голос автора, котрий пригадує своє дитинство, дитячі ігри в компанії сусідських дітей: «Я бачу себе маленьким п'ятилітнім хлопчиною посеред цілої юрми таких самих крикливих, веселих, як і я, сільських хлоп'ят. Літо. Надворі тепло, сонце сипле огнем із погідного неба, але ми заняті за-

¹⁴⁴ Там само.

¹⁴⁵ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 2: Цілком нормальна школа. С. 8.

бавою під шопою, в холодку, не чуємо спеки» [т. 15, с. 96]. Саме тепер, на початку твору, вперше з'являється його соколярна деталь. Дуб «стояв коло самої дороги, припирав до плота, і там, у куті, немов діти, сховані за вітцем, росли довкола його величезного пня широколисті лопухи, кропива та подорожник. Але з переднього боку, від стежки, місце було гладко витопане, – тут ми найліпше любили ховатися перед дощем, мов під безпечну стріху, тут були супокійні, бо місце було якраз на серед саду, оддалік від хат, так що ніхто на нас не сварив за крик або занадто охочу біганину» [т. 15, с. 96]. Місце під дубом просторе, затишне, захищене могутньою кроною і разом з тим віддалене од людських осель, тим-то діти охоче сходяться туди для забав та спілкування. З погляду Катерини Дронь, цей локус «несе семантику земного раю: дитяча душа у ньому близька до раю природи»¹⁴⁶.

У *другому* блоці до дитячого гурту приєднується п'ятирічний Митро, одноліток Івася-оповідача. Зенон Гузар свого часу зазначав, що сучасна дитяча (вікова) психологія говорить про п'ятирічний вік як «особливу межу в життєвій драмі людини. І. Франко своєю творчою інтуїцією “вгадав” це явище, тому і Малий Мирон, і Гандзя (новела “Мавка”) та інші маленькі персонажі мають саме по п'ять років»¹⁴⁷. Митро – завжди понурий і меланхолійний, «з великими витріщеними очима без блиску і живості» (в іншому місці – «з чорними, немов скляними очима» [т. 15, с. 98]), «мов прибитий і сонний» [т. 15, с. 98]. Постава, вдача й саме обличчя хлопчика надавали йому «якусь дивну ціху, відрубну від інших сільських дітей»; «малий, підсадкуватий, чорний на лиці», він був найтихіший у дитячому товаристві, при перегонах завжди відставав від усіх, адже у самій статури його «було щось повільне, розлізле, забудькувате»; «при всім і всюди держався якось збоку, немов знав і чув сам, що він тут не свій, що тут нерадо приймають його» [т. 15, с. 98].

І не випадково, адже його матір – Мельникова Анна, комірниця господаря Микитича. Оповідач зазначив важливу деталь: «Ми не знали, відки вони прийшли до нашого села» [т. 15, с. 97]. Ота сім'я промаркована у творі таємничістю, невідомістю. Автор констатує, що вони були на службі в сусідніх селах, з народженням Митра Анна «нанялася за мамку у жида», і лише коли хлопцеві виповнилося п'ять років, вона покинула службу і «впросилася до Микитича на комірство за відробіток» [т. 15, с. 97]. Отака передісторія, важлива для письменника з його концепцією «наукового реалізму», котра передбачала, зокрема, й з'ясування походження особистості. Діти «до Митра чули якесь потаємне обридження за те, що він був байстрюк, а його мати служила у жидів; отим-то ми й його вважали немов напів жидиком» [т. 15, с. 98].

Проте хлопчик приваблював до себе інших дітей тим, що вмів розповідати понурих і страшних казок та оповідань, яких навчився від своєї тітки, 17-річної дівчини, на прізвисько Напуда, надзвичайно затурканой й заляканой істоти (була «понура, гризька, розтрепіхана, нечесана та немита» [т. 15, с. 97]). Її прізвисько, до слова, походить від діалектного «напудитися», тобто «злякатися». Флорій Бацевич стверджував, що «обидва герої цього твору [Митро і Напуда. – *М. Л.*] помітно хворі, виявляють достатньо чіткі риси десоціалізованих осіб», причому атрибуції хвороби важливі у творі не самі собою, а як чинник формування «творчої манери Івана Франка цього періоду, його задуму синтетичного художнього зображення соціального і психологічного в людині»¹⁴⁸. Коли дитяча втома брала гору, «Митро

¹⁴⁶ Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). С. 174.

¹⁴⁷ Гузар З. Із спостережень над новелою І. Франка «Микитичів дуб» // «З його духа печаттю...». Т. 1. С. 296.

¹⁴⁸ Бацевич Ф. Оповідання Івана Франка «Микитичів дуб»: спроба психосемантичного аналізу образів героїв // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Вип. 84. С. 33.

звичайно немов оживав» і починав розповідати казки, «а все такі страшні та понурі», про заклятих царів, нещасливих дітей, казкових звірів та такі ж палаци. Хлопчик при цьому виявив себе вмілим оповідачем: «Митро оставався все однаковий і говорив таким рівним та холодним голосом, що нам від того голосу ставало ще страшніше» [т. 15, с. 98]; ба й більше, «говорив таким поважним тоном, описував усякі дива так докладно, зупинювався на всякій дрібниці так довго, немов усі ті страшні історії сам бачив та пережив» [т. 15, с. 98]. Хлопець має на свою аудиторію магічний вплив, його казки лякають і водночас приваблюють інших дітей: «Не раз не один менший слухає, слухає його, мов причарований, і ні з сього ні з того розплачеться»; «ми в білий день мимоволі тислися один до одного, не сміючи, одначе, перервати Митрову бесіду» [т. 15, с. 98]. Митро й пісень співає своїм слухачам, «звичайно якісь короткі, однотонні уривки», котрі, проте, «морозили нам кров у жилах, ми блідли, дрижали і не сміли рушатися, слухаючи його глухого, не зовсім приємного голосу» [т. 15, с. 98–99].

В його уста письменник вклав фольклорний переказ про Кроля (Король), який трансформував у подальшому розвитку фабули (*тремій* композиційний блок). Кріль (Король) поїхав на війну, зоставивши трьох синів із мачухою. Та вбила королевичів і закопала їх під мостом, а на тому місці виросло зілля, з якого закапала кров. Воно й стало тим чудесним казковим покажчиком, за яким батько довідався про долю синів. «Кріль зачав те зілля рвати, а з нього зачала капати кров. То тоді Кріль пізнав, що се його синів кров, і закляв те зілля. “Зілля, зілля, – каже, – не показуй ти людям, що се кров у тобі, але показуй, що молоко”» [т. 15, с. 99].

Цікаво, що пізніше у праці «Людові вірування на Підгір'ю» (1898) І. Франко вмістив таке повір'я про зілля «песе молоко»: «Як узяти стебло, зігнути його в маленьке кільце і послинити так, що слина закріє те кільце, немов тоненька плівочка, а на ту плівочку пустити краплину соку з песього молока, то покажеться зразу синя, а потім червона фарба, ніби кров. Діти, роблячи се, приспівують:

Виїдь, виїдь, крлію,
На червонім коню!
Твої сини порубані,
Попід мости пометані» [т. 54, с. 127].

Дослід із заклятим «песім молоком» у «Микитичевому дубі» Митро проробляє в присутності інших дітей, наводячи на них справжній жах. «Він узяв тоненьке сухе стебельце, зігнув його в маленький подовгастий перстінь і послинив так, що слина стала плівкою на цілій дірці перстеня; потім підпустив у ту плівку соку з песього молока, і ми побачили відразу, як по плівці з слини розпливалися різнобарвні колісця, які чимраз більше переходили в червоний, кровавий колір. Нас проняло морозом, а Митро спокійно, своїм однотонним голосом, мов забувши все довкола, почав співати: “Виїдь, виїдь, крлію, / На червонім коню, / Твої сини порубані, / Під тим мостом поховані”» [т. 15, с. 100]. Святослав Пилипчук уточнював, що «у наведеному форматі твір не відповідає жанровій природі казки, а більше тяжіє до етіологічної легенди», котра «пояснює чудесне походження рослини з незвичними, чудесними властивостями»; на сторінках збірки «Галицько-руські народні приповідки» Франко назвав цитовану строфу «дитячою приспівкою»¹⁴⁹. Хай там що, та Катерина Дронь слушно зауважила: «Митрова казочка “Виїдь, виїдь,

¹⁴⁹ Пилипчук С. Під кроною «Микитичевого дуба»: фольклорний лейтмотив Франкового оповідання // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Вип. 84. С. 43.

крілю», набуваючи рис певної імітаційно-ритуальної гри чи замовляння, порушує простір дитячого затишку й волі»; «від епізоду її промовляння чи наспівування руйнується код земного раю»¹⁵⁰.

Що ж воно за зілля таке – оте «песе молоко»? Один із хлопців застерігає, що воно «нечисте зілля», і «татуньо казали, що його не годиться рвати» [т. 15, с. 99]. Песе (песяче, псяче) молоко – народна назва молочая звичайного, рослини з соковитим листям і невеликими жовтими квітками, стебла яких наповнені білуватим соком, схожим на молоко. Під такою й іншими назвами зафіксована в різних словниках-довідниках, причому не лише українських. Так, песяче молоко як русинська (тобто галицько-українська) назва молочая згадується в «Ботаническом словаре» Ніколая Анненкова («песяче молоко. Р.», де Р. означає «русинський», тобто український)¹⁵¹. У словнику-довіднику народних назв рослин, що його уклав Григорій Смик, читаємо: «Песе молоко – молочай (*euphorbia*), з родини молочайних. Інші назви – блекитець, боян, встеклинець, вовче молоко, вовчинець, ворожка, дике молоко, дикомолоч, зомлезіль, земозіл, конье молоко, кізьє молоко, кінське молоко, кітче молоко, котяче молоко, млічай, молочак, молочій, остромолоч, песяче молоко, песьче молоко, псярник, суче молоко»¹⁵². Наведені назви свідчать здебільшого про традиційно неприязне налаштування людини до цієї рослини як шкідливої, недоброї, непридатної для вжитку¹⁵³.

Митрів дослід символічно провіщує наступні події оповідання, пов'язані зі зникненням Напуди й тасмничим «йойканням» під Микитичевим дубом під час страшної нічної бурі (*четвертий* блок). Образ цієї дівчини письменник виписує досить детально, не оминаючи зовнішніх рис та поведінкових констант: «Напуда була дівчина літ несповна сімнадцяти, низька, також чорна на лиці, з плоским носом, низьким чолом і такими ж великими та мутними очима, як і в Митра. Я ніколи не бачив її веселою, говіркою, не чув від неї жарту ані пісні, не видав її пристроєною [охайно й небуденно вдягнуеною. – *М. Л.*], як інші сільські дівчата» [т. 15, с. 100]. Завжди понура й мовчазна, вона ходила неначе сонна, «а останніми часами стала ще понуриша» [т. 15, с. 100]. Своїм виглядом вона наганяє страх і відразу не лише на дітей, котрі воліють оминати її десятими дорогами, а й на дорослих односельців: «Але причиною того страху не були її поступки: вона ніколи не сказала нікому й лихого слова, тільки та її понурість, мовчазливість та забитість, що виразно малювалася на її невродливим буцматім та трохи піганистім [плямистім; веснянкуватім. – *М. Л.*] лиці, в її очах і в лінивих, мов за напасть, рухах. Усе те відраджувало від неї не тільки нас, дітей, чутких на всяку дрібницю, але й старших» [т. 15, с. 100]. Неохайний та понурий зовнішній вигляд, невизначеність і каламуть у погляді та повільні ліниві рухи – за допомогою ось яких рис автор маркує свою героїню як асоціальну (чужу у рецепції соціуму) та, очевидно, психічно нездорову особу. Тетяна Трачук точно зауважила, що «чорний колір у “Микитичевому дубі” найтипівіший для портретотворення», він «стає гіпертрофованим кольоропозначенням, маркером, який вказує на найтипівіше для обох персонажів [Митра і Напуди. – *М. Л.*], поєднуючи їх – незісвітність, інакшість, зовнішню й духовну

¹⁵⁰ Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). С. 174.

¹⁵¹ Анненков Н. Ботанический словарь. Названия русские, польские, чешские, сербские, лужицкие, русинские, болгарские и др. славянских народов. СПб.: Императорская академия наук, 1878. С. 469.

¹⁵² Смик Г. Корисні та рідкісні рослини України: Словник-довідник народних назв. К.: «Українська радянська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 1991. С. 260.

¹⁵³ Пригадую, моя покійна бабуся суворо застерігала мене, мало, від будь-якого контакту з «песчим молоком»: від нього, мовляв, можна й осліпнути.

занедбаність» (обличчя героїв має чорний пігмент, волосся й очі обох такого ж кольору)¹⁵⁴.

При моделюванні психосоматичних особливостей Напуди автор не обходиться без апелювання до байдужості соціуму, на котрому, з його погляду, лежить частка провини за соціальну відторгнутість людей такого гатунку. «Ніхто не сказав про неї ніколи й одного слова без якоїсь відрази та погорди, хоть і злого ніхто не міг про неї сказати. Правда, ніхто не допитувався, як вона зросла і як жие тепер, відки походить ота її забитість та заляканість <...>. Та й чи є в наших селян час і вмільсть розбирати се все, а особливо там, де людина, загукана та забита довгими літами недолі і приниження, відмалку погорджувана, поштуркувана та висміювана, стягається сама в собі, корчиться, мов проколений слимак, та ховається тривожно з усім, що виявлювало би в ній живого чоловіка. І я пізнав, правда, по довгих літах, що такою людиною була Напуда» [т. 15, с. 100–101].

Увага автора не випадково перемикається з постаті Митра на особу його тітки, адже подальший розвиток фабули пов'язуватиметься саме з нею. Майстерно режисуючи оповідь, письменник утаємничує деякі дрібні, здавалося б, події, що їх сприймає малий Івась. Спершу Митро потай від усіх просить у Івася великий кусень хліба й загадково щезає. Згодом від наймита Миколи Івась довідується про зникнення Напуди. Надвечір стає свідком того, як Анна жорстоко б'є Митра, силкуючись вивідати від нього місце схованки дівчини. Опис нічної грози збільшує напругу сюжету: «Не минула й хвиля від заходу сонця, а вже на землі залягла така пільма, що я, виглядаючи з хати крізь шибу, бачив саме стільки, як коли б шибу знадвору обліпив смолою. Тільки вихор завивав поміж углами та шарпав китиці з причілків хат. Хвиля від хвилі лопотіли грубі дощові краплі в вікно. Блискавки кривавим світлом пороли пільму, а громи потрясли хату, повітря і землю» [т. 15, с. 104–105]. Особливо жахаюче лунає репліка Івасевої матері: «Йой, Господи, що за страшна буря <...>. Щось лихе буде. Я виразно чула, як під Микитичевим дубом щось стогне, але так жалісно та страшно, що мені волос угору пішов» [т. 15, с. 105]. Ще більше нагнітає таємничого страху повідомлення служниці: «Матінко Христова, <...> то, певно, щось покутує під Микитичевим дубом, що так тяженько йойкає! Господи, як я вчула, серце в мні застило, а воно все: “Йой, доленько моя! Йой, дитинонько моя! Йой, жите моє неспросвітне!..” Так, як ось за вмерцем заводять» [т. 15, с. 105]. Усі, хто був у хаті, підпадають під гнітючо-страхітливі флюїди: «В якімось понурім, темнім страсі лягли ми спати. Про Напуду бесідували тільки шепотом. А тим часом дощ мов із цебра жбухав на землю, а блискавиці коли-неколи, мов огняні змії, прорізували пільму та відбуркувалися далекими громами» [т. 15, с. 105].

Сюжет вимагає своєї кульмінації, а також з'ясування всіх натяків та недомовленостей, тож у наступному, *п'ятому* блоці, діти, які наступного дня зібралися для звичних забав, знайшли під дубом велику калюжу крові: «І ми всі хвилинку стояли, мов одеревілі з перепуду. На тім самім місці, де вчора Митро показував нам кров крільських синів, зачаровану в песьому молоці, тепер стояла ціла калюжа правдивої людської крові» [т. 15, с. 106]. Хтось із селян з-під глини викопав тіло новонародженої дитини. «Микитич, поглянувши на нього, закусив зуби і страшно-страшно поблід» [т. 15, с. 107]. Так в оповіданні трансформовано фольклорну легенду про Кріля і його вбитих дітей. Тепер із натяків і недомовленостей стає

¹⁵⁴ Трачук Т. Семантико-поетикальний аспект кольористичної парадигми оповідання Івана Франка «Микитичів дуб» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 79. С. 68.

зрозуміло: Напуда потайки народила дитину і закопала під дубом. Незабаром знайшли й породіллю, котра справила на малого Івася гнітюче враження: «Ніколи не забуду того страшного, болем, жахом і грижею споганеного лица Напуди, коли її вивели з деберки [невеликого лісу. – *М. Л.*]. Її волосся було все замулене болотом, на руках сліди крові, одіж уся мокра і заталапана» [т. 15, с. 107]. Реальність виявляється ще страшнішою, ніж Митрові казки. З погляду ж міфологізму дуб, який на початку твору асоціювався як маркер земного раю, тепер набуває ознак дерева смерті й пізнання, а «локус саду переростає у міфопоетичний топос втраченого раю»¹⁵⁵.

Шостий блок – розв'язка сюжету, в якій автор повідомляє про долю персонажів по завершенні основних подій. Самбірський суд присудив Напуді п'ять років ув'язнення, «але ті, – констатував оповідач, – хто бачив її на розправі [судовому засіданні. – *М. Л.*], говорили, що з неї ледве тинь була, певно, довго не подихає» [т. 15, с. 108]. Митро усамітнився цілковито: після арешту тітки, єдиної, хто любив його щиро, «ніколи вже не виходив з нами бавитися», «став іще більше понурий, лінивий та відлюдний» [т. 15, с. 108]. Лиш інколи Івась бачив його під дубом, де сам самотою проробляв експеримент із «песім молоком», приспівуючи «мертвецьким голосом» пісню про Кріля. Невдовзі хлопчик помер, а Микитич прогнав його матір, «ї вона щезла з села не знати куди, так, як не знати відки прийшла» [т. 15, с. 108].

Нарешті, твір обрамовують роздуми оповідача, в яких він зіставляє свою долю з життєвим шляхом отих «парій людської громади», «без вини винуватих», «скривджених долею і немов проклятих Богом» [т. 15, с. 108], на якому не було нічого яскравого, світлого, доброго. Постаті Напуди і Митра зринули в пам'яті оповідача саме тоді, коли він сам переживав дуже непростий відтинок свого життя, опинившись «у безодні», «на дні суспільності», і відчував цілковиту онтологічну безсенсовність. При цьому його роздуми набувають ознак візії: «Життєві хвили та вражіння швидко затерли в моїй пам'яті ті два дивні сумовиті лица, понурі та нелюдяні постаті двох молодих людей <...>. Та по довгих роках, коли й мене самого кинула доля в ту безодню, на дно суспільності, <...> виринули в моїй пам'яті їх мученицькі, давно забуті лица. <...> 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. Вони минають зелені луки, цвітучі левади, плодучі сади і многолюдні села, минають тисячі красот і радощів і не бачать нічого, – бачать лише сіру мряку, сірі стовбури дерев та сірі непривітні лица. 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» [т. 15, с. 108–109]. Згадка про цих людей збуджує в серці оповідача гіркий докір за те, що посмів порівнювати свою долю з їхньою. Однак цей докір він сприймає як лік для хворого на пропасницю: «він гіркий, але проганяє пароксизм» [т. 15, с. 109].

Оповідання, як бачимо, має симетричну мозаїчну структуру із сюжетним паралелізмом. Події твору подано зі сприйняття п'ятирічного Івася, якому далеко не все доступне й зрозуміле у світі дорослих, тому в тексті чимало недомовленого, таємного та авантюрного. Характерно, що такий самий п'ятирічний Митро знає про світ дорослих значно більше. Неодноразово вже йшлося про те, що навіть у найзапеклішому злочинцеві Франко умів віднайти іскорку людяності. Зараз важливо наголосити на іншому: в таких «паріях людської громади», як Миро й Напуда, він угледів непересічних особистостей, хай і по-своєму незвичайних, проте безсумнівно талановитих.

¹⁵⁵ Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). С. 174.

Стрункістю композиції відзначається й незакінчене оповідання «Злісний Сидір» (написане 1878 або 1879 р.), в якому також порушено проблему злочину у сприйнятті дитини. За задумом письменника, твір мав бути першим із циклу «З давніх споминок моєї молодості», однак цей задум реалізувати не вдалося. Часове розшарування в ньому складніше, ніж в інших Франкових творах «модусу спомену». Спершу автор, «ледве п'ятилітній хлопчина» [т. 16, с. 433], згадує своє дитинство і знайомство з Сидором у батьковій кузні, куди той заходив з іншого кінця великого і довгого села. «Кузня мого тата, – поринав у спогади письменник, – що стояла саме насеред нашої невеличкої Слободи», «була, так сказати, місцем збору, нарад та приязної балаканки для всіх сусідів. <...> Бесіди, жарти, сміхи, а серед них ненастанне ценькання батькового молотка або грізний прискорений стукіт двох дужих молотів – усе те мішалось до купи і доносилося до хати, де я <...> виглядав через вікно на той клетотючий вар робучого життя» [т. 16, с. 433]. У кузні малий Івась любив просиджувати годинами, спостерігаючи за батьковою роботою і слухаючи селянських розповідей та жартів.

У батьковій кузні оповідач запізнався із лісничим Сидором: «Ще й досі живо стоїть перед моїми очима той здоровий, високий, мов буряк, червоний чоловік з блискучою стрільбою за плечем і з борсуковою торбою при боці» [т. 16, с. 436], котрий «серед прочих людей видавався велетнем» з важкою вайлуватою ходою, різким і диким голосом, з грізною шапкою на голові, що навіювала на дитину справжній жах. Сидір, однак, виявився доброю людиною, у кузні з'являвся з цікавими для хлопчика лісовими подарунками, вмів розповідати не страшних і понурих, а смішних та веселих казок, передражняючи голоси їхніх персонажів¹⁵⁶.

Наступна часова площина відмежована від першої двома роками: у ній автор згадує про вбивство парубка Миколи, що його нібито вчинив лісничий Сидір. Твір набуває новаторських для Франкової прози рис детективу. Семилітній Івась, учень Дрогобицької нормальної школи, у середмісті бачить зовсім іншого Сидора, супроводжуваного тюремним конвоєм: скованого ланцюгами, закривавленого, обшарпаного, блідого як смерть. Хлопець пояснював собі злочин лісничого тим, що той був «опирем»: «Я бачив тепер у Сидорі тільки опиря, котрому – так бодай хотіли казки – треба якнайшвидше відрубати голову і в плечі забити осиковий кіл» [т. 16, с. 442].

Нарешті, в останньому розділі ретроспективна позиція автора змінюється синхронною: п'ятнадцять років по скоєнні злочину, перебираючи старі громадські папери, він знаходить документи про вбивство Миколи. Захоплюючий детективний сюжет вимагає розв'язки, і автор обіцяє подати її. «І яка страшна сумна історія виснувалась перед моїми очима з тих двох старих шматків старого паперу! Я розповім її в зв'язку так, як тепер вона стоїть передо мною, а не так, як вона поволі складалась та доповнювалась в моїй голові з давніх неясних споминок і з коротких та недокладних слів судових документів» [т. 16, с. 446]. Проте довершити оповідання Франкові не вдалося. Р. Горак та Я. Гнатів зазначали: «Не розповів [Франко. – М. Л.] тієї історії, оповідання залишилося незакінченим. Однак тут, як і в випадку з “документальністю” “Микитичевого дуба”, важливе інше, а саме – питання про співвідношення світу фантазій та реальності, в якому він жив, часто плутаючи один світ з іншим. Цей світ (чи світи) формували його характер та впливали на вчинки, так прекрасно змодельовані у вчинках малого Мирона...»¹⁵⁷.

¹⁵⁶ «Подиву гідна пам'ять письменника, яка дозволила йому з такими подробицями змалювати батькову працю в кузні і те людське довкілля, в якому зростав майбутній автор “Галицьких образків”» (Луцій Л. Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. С. 12).

¹⁵⁷ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 2: Цілком нормальна школа. С. 12.

Оповідання «Грицева шкільна наука» (1883) – ще один твір з Франкового циклу про дітей. У ньому виведено образ сільської дитини, яка значно комфортніше почуває себе на луці, випасаючи гусей, аніж у школі, де «наука» для неї дивна й незрозуміла. Розповідь оповито теплим гумором, у ній, як і в попередніх дитячих творах вчувається симпатія автора до маленького персонажа. Власне, й тут події подано зі сприйняття Гриця; його враження й рефлексії передано з легкою іронією, відчутною вже з епіграфа до твору: «Був Гриць премудрий родом з Коломиї, / Вчився барз добре на філософії. Стара співанка» [т. 16, с. 177]. З іронією виведено також процес навчання Гриця в школі: «Почалася наука. Професор говорив щось, показував якісь дощечки, що на них були намальовані якісь гачки та стовпки; хлопці час від часу кричали щось, як професор показав яку нову дощечку, а Гриць нічого того не розумів. Він навіть не зважав на професора, а дуже смішними видались йому хлопці, що сиділи довкола нього. Один довбав пальцем у носі, другий іззаду раз у раз старався уткнути невеличке стебельце Грицеві у вухо, третій працював довгий час дуже пильно, микаючи зі свого старого кафтану латки, нитки та остроки; вже їх перед ним на спідній дошці лавки лежала ціла купа, а він усе ще микав і скуб зо всієї сили» [т. 16, с. 180].

Грицева «уважність» до навчання не могла не привернути уваги «професора», і той так сильно покрутив його за вухо, що хлопцеві «мимоволі аж сльози стали в очах»; він так перелякався, що «не тільки не міг уважати, але й зовсім ó-світі не тямив» [т. 16, с. 180].

Таким самим незрозумілим є для нього складання слів, хоча оте чудне «а-ба-ба-га-ла-ма-га», що його десятки разів повторювали учні, сподобалося йому, так що він «своім пискливим голосом» наввипередки повторював цю химерну словоформу. Та тільки коли вчитель переставив склади, Гриць, замість сказати «баба», «тонким співучим голосом крикнув: “галамага”» [т. 16, с. 181].

Через свою наївність та дитячу безпосередність хлопчина неодноразово потрапляв в анекдотичні ситуації, ставав об'єктом кепкувань з боку старших, досвідченіших хлопців: проходив обряд посвячення різками, їв «єрусалим», тобто крейду, на вчителів питання відповідав не в лад. Тим-то й «професор», обізвавши Гриця «туманом вісімнадцятим», після року навчання порадив батькові, котрий покладав надії на блискучу синову науку й мріяв вивчити його «на попа», забрати хлопця зі школи й послати знову пасти гуси. Анекдотична ситуація формує й розв'язку оповідання, надаючи йому водночас ознаки новели. В основу цієї ситуації покладено діалог між Грицем та гусьми, при якому використано засіб звуконаслідування:

«– Де-де-де? – цокотіла грива гуска.

– Адже в школі був, – відповів гордо Гриць.

– Ов! Ов! Ов! – дивувався білий гусак. <...>

– А сьо-сьо-сьо? А сьо-сьо-сьо? – дзьоботіли, громадячись коло нього, інші гуси. <...>

– А баба галамага! – відповів Гриць» [т. 16, с. 183], очевидно пишаючись такою глибиною здобутої премудрости. Однак те, що Гриць здобував впродовж усього року, білий гусак повторив за одним разом:

«– А баба галамага! А баба галамага! – скрикнув він своїм дзвінким, металічним голосом, випростувавшись, піднісши високо голову і тріпочучи крилами» [т. 16, с. 183]. Прикінцева реакція автора – «Гриць був зламаний, засоромлений!» [т. 16, с. 183] – виказує співчутливе ставлення до свого героя, якому шкільна наука виявилася не до снаги.

«Словар української мови» Бориса Грінченка (1907–1909) слово «галамагати» тлумачить так: «1) Гаджалагати; 2) Вздор говорить»¹⁵⁸, а лексему «гаджалагати» – «непонятно или на непонятном языке говорить»¹⁵⁹. Подібне пояснення слова подає «Словник української мови»: «Галамагати – діал.: базікати»¹⁶⁰. У «Словнику бойківських говірок» читаємо: «Галамага – верзун, балакун, базіка»¹⁶¹. Тож у буквальному сенсі вислів «а баба галамага» означає «а баба базікає», «а баба верзе нісенітницю». У контексті ж Франкового оповідання словосполучення «а баба галамага» набуло ідіоматичного навантаження зі значеннями «нісенітниця», «незрозумілий вислів», «безглуздий набір слів», «абракадабра», котре в гумористичному сенсі характеризує сутність тогочасного шкільного виховання.

Розглядаючи твори Франка про дітей, Євген Деген зауважив, що в письменника «целый ряд очерков посвящён деревенским детям и школьным правам, правда, уже отошедшим в область предания. Мы знакомимся с самыми обыкновенными детскими типами: одни любознательные и пытливые, другие мало способные к школьной премудрости, все склонные к шалостям, не лишённые ни дурных инстинктов, ни добрых чувств, и все изнемогающие под гнётом схоластической, никому не нужной науки и педагогических приёмов, которые мало уступают приёмам нашей старой бурсы. Смертный бой за потерянный карандаш, смертный бой за написанную не с того конца цифру, за всякую ошибку и оплошность, побои, ругань и издевательство над человеческим достоинством. Не удивительно, что за год такого ученья малоспособный Грицко вынес из школы несколько не больше, чем его старый приятель-гусак (“Трицева шкільна наука”)¹⁶².

Іван Юцишин добачив ув образі вчителя – персонажа цього твору, з одного боку, нового типу педагога, котрий «заосмотрений навіть у деякі поглядіві орудники навчання» (табличка з пересувними літерами), з іншого – традиційного типу наставника, «що всю мудрість заходитьсь нагнати дитині до голови буком. Він не завдає собі труда, щоби пізнати індивідуальність дитини, визначити правдивий степінь її понятливости й розуміння, а просто заявляє батькові, що його хлопчина “туман вісімнадцятий”». Ототожнивши Гриця з постаттю Франка, Юцишин зазначив: «Дивна іронія педагогічного вироку: хто б подумав, що за двадцять літ сей “туман вісімнадцятий” стане духовим провідником і батьком великої нації (герой оповідання – не хто інший, як сам Франко в дитинячих літах)¹⁶³.

«**Пироги з чорниціями**» (1884) – психологічна новела виховання. У центрі уваги автора – єврейська сім'я, в якій головує Хане Гольдбаум, спадкоємниця чималого капіталу, сувора та горда жінка, котра «взагалі нічого не любить, крім грошей» [т. 16, с. 203]. Чоловіка Куну й шестирічного сина Лейбуна «держить остро», у повному страху й послуху. Пироги з чорниціями є у творі річчю-символом, навколо якої розбудовується новелістична структура.

Вже завтра Лейбуньо піде до школи, тому Хане готує пироги (вареники) з чорниціями (що трапляється вкрай рідко), чим викликає справжню радість у сина й чоловіка. Перед обідом наказує Лейбуневі бути діловою людиною: «Ти жид, а жид мусить бути “Geschäftsmann”» [т. 16, с. 204]. Вендепунктом новели стає епізод, в якому Куна купує в Лейбуна його пироги за шістку: син після деяких вагань

¹⁵⁸ Словарь української мови: В 4 томах / Упорядкував з додатком власного матеріалу Б. Грінченко. К.: Наук. думка, 1996. Т. 1: А–Ж. С. 346.

¹⁵⁹ Там само. С. 345.

¹⁶⁰ Словник української мови. К.: Наук. думка, 1971. Т. 2: Г–Ж. С. 18.

¹⁶¹ Ониськевич М. Словник бойківських говірок. К.: Наук. думка, 1984. Част. 1: А–Н. С. 158.

¹⁶² Деген Е. Иван Франко (Галицкий писатель) // Новое слово. 1897. Март. № 6. С. 48.

¹⁶³ Юцишин І. Иван Франко як педагог // Учитель. № 10. 20. VI. С. 301.

і батькових умовлянь погоджується. Але хлопцеві стало шкода пирогів – і він голосно розплакався. З'ясувавши суть справи, Хане «мов блискавка, прискочила до нетямного Лейбуна і з розмахом вліпила йому відси і відти в лице» [т. 16, с. 206]. Це – новелістичний пуант, кульмінаційний момент твору, який на одному ситуаційному зламі висвітлює основну проблему. «Отсе маєш! – приказувала Хане. – Знай, як бути гешефтсманом! Коли продав, то не жалуй!» [т. 16, с. 206]. Авторське ставлення до проблеми виховання виявляється в іронічному (іноді відверто насмішкуватому) тоні викладу.

У Франковому циклі творів для дітей виведено маленьких персонажів із багатим внутрішнім світом, із цілковито непересічними, достойними уваги поглядами на людське і природне довкілля. Це діти з багатою уявою, зі своїми прагненнями й бажаннями, з чутливими й чуйними душами, вразливими на несправедливість і жорстокість з боку дорослих. Занурюючись у психіку дитини, Франко водночас випрозорює стосунки між дитячим і дорослим світами, часто моделюючи останній з погляду дитячого сприйняття і, навпаки, оцінюючи дитячу поведінку під кутом бачення дорослого оточення. Наскрізною в цих творах є проблема виховання: сімейного та шкільного.

3.8. «Живопис дна»

Під час першого арешту (1877) в І. Франка виник задум написати твір із тюремного життя. Про це свідчить його зізнання у листі до М. Драгоманова з початку березня 1878 р.: «Я хотів з матеріалів, зібраних у тюрмі, написати обширнішу картину злочинського життя і послати її в московським переводі до якої російської часописі, – чень, би прийняли?» [т. 48, с. 77]. У наступному листі до цього ж адресата (близько 25 березня 1878 р.) Франко дещо конкретизував свій план: «Я думав написати до “Вест[ника] Евр[опы]” обширну аналізу злочинського життя і тих вплив, які пруть наших людей до збродні» [т. 48, с. 77]. Такою спробою став **«Івась Новітний. Повість із тюремного життя»** (1879), що його задумано як великий твір (очевидно, роман), та написано лише невеликий фрагмент із п'яти розділів. Отже, при змалюванні широкої картини з життя злочинців мав домінувати авторський аналітичний підхід, зокрема з'ясування мотивів поведінки переступників. Така препозиція впливала із Франкової концепції «наукового реалізму», органічними складниками якої, як уже йшлося, були реалізм в описуванні явищ дійсності, дошукування суті причинно-наслідкових зв'язків між явищами суспільного та індивідуального буття, чітка наукова методологія, використання у творчості здобутків науки, зокрема психології, медицини й патології, домінування «правди» над «естетичними правилами», настанова на точність у відтворенні довкілля і людини в ньому, визнання людини «продуктом» природного добору й соціально-економічних відносин, увага до факту.

Найкраще, на думку Франка, таку концепцію міг реалізувати саме роман. І вже в листі до О. Рошкевич після 10 листопада 1878 р. І. Франко зізнався: «Зачав-єм писати нову повість, котра будеечататися слідуячого року. Се вже не буде ескіз, як “Воа constrictor”, се буде психологічний роман, *ціла громада характерів з тюремного життя*» [т. 48, с. 124]. Власне, «Івась Новітний» – перший Франків твір із прозового тюремного циклу, написаний, так би мовити, «по гарячих слідах» ув'язнення.

Не знаємо, який кількісний еквівалент вкладав Франко у словосполучення «громада характерів», та все ж у цьому короткому ескізі віднаходимо низку різних

типів. Центральним персонажем і, очевидно, зв'язною ланкою в сюжетно-композиційній структурі є 16-літній коминяр Івась Новітний, котрий потрапляє до львівської в'язниці за крадіжку. Що призвело до ув'язнення хлопця, «яка погана сила підвела його на погане діло, на крадіж» [т. 16, с. 463] – залишилося поза межами незавершеного тексту. Маємо лише змогу спостерігати за його важким фізичним станом (у легкій коминярській одежі, голодний, наскрізь промерзлий – зима!, – він викликає співчуття в одного з поліцейських-дозорців) і душевним розпачем (голосне хлипання, плач, «страшні, непевні, невпорядковані, тривожні» гадки, що снуються в його голові, каяття за скоєний злочин). «Оце він зажива йде в домовину»; «Ніколи! Ніколи! Ніколи! Вже не побачиш свободи, не будеш гуляти по вулиці, не почувешся вільним від зіркатого ока вартового! Світ пропав для тебе! Живий у могилу! Живий у могилу!» [т. 16, с. 456].

Івася приводять до в'язниці не самого, а разом із жидом Кеслером та завідником тюрми Владком Завадовським, хитрим і авантюрним за вдачею, який, ретельно обстукуючи черевиками підлогу й уважно прислухаючись, мабуть, виношував задум утечі. Тут також – пан керкермайстер [тюремний наглядач. – *М. Л.*] Куфа, свавільний і цинічний, сповнений «глибоко врослої ненависті до всього, що не кориться, не підлягає, “не знає субординації”» [т. 16, с. 451], дика і вперта натура; і справжня кара для в'язнів – жорстокий ключник Панило, який у кожному арештованому бачить свого особистого ворога.

П'ятий розділ ескізу – відступ од часу розповіді, потрібний авторові для з'ясування походження героя. Інтерес до спадковості особи, студювання впливу тих чи тих біологічних чинників на характер, поведінку та долю персонажів простежується в багатьох Франкових творах, особливо раннього періоду творчості. Івась – син бідного линваря з замарстинівського передмістя Львова, підстаркуватого вдівця, котрий одружився вдруге «з молодюю, хорошою дівчиною», проте такою вбогою, що «замужжя з Новітним вирятувало її з страшної пропасті, в котру так легко попасти бідній дівчині, викиненій без помочі на львівський брук» [т. 16, с. 467]. Натяк доволі промовистий. Від цього шлюбу народилися Івась та його сестра, «обое з лица, волосся, очей, вдачі такі неподібні до родичів, такі ніжні, слабовиті, вразливі», «з “панською вдачею”» [т. 16, с. 467], як думає батько. Спостереження за зовнішністю і вдачею дітей викликають у батька підозри й ревності, що їх він намагається залити у шинку і що їх щораз більше підігривають «добрі сусіди», які врешті «прем вмовили в нього те, чому він досі сам не хтів вірити» [т. 16, с. 467].

Автограф твору містить ще одну сторінку, яку Франко перекреслив. На ній ідеться про переїзд родини Новітних (і 6-літнього Івася) у село, який «мав би значити великий цілковитий переворот в їх долі» [т. 16, с. 505]. Можна припустити, що він спровокований остаточним зубожінням сім'ї через часті виправи батька до шинку.

Як сюжет твору мав розгортатися далі – однозначно відповісти важко. Проте історію розвитку й реалізації Франкового задуму дещо вияснює його епістолярій, з якого видно, що письменник мав чіткий план твору. План цей, як побачимо далі, видозмінювався, коригувався новими ідеями, які вимагали б відповідного сюжетно-композиційного розв'язання. У листі до О. Рощкевич від 18 грудня 1878 р. Франко писав: «Маю план до більшої повісті, котра, якби її скінчити добре, стала б голосна не тільки в нашій богоспа[са]емій Галичині, а забігла б трохи далі. Тенденція її тепер на часі – становить предмет спору в французьким парламенті, про то пишуть найбільші газети, – а піднесення голосу в повісті, основаній чисто на

фактах і на фізіологічно-психологічних спостереженнях, могло б додати вагу аргументам, зискати для справи широку публіку... Ся тенденція – знесення тюрем, а перемінення їх в робучі колонії, зацікавлюючися продуктивною працею (ремеслами, хліборобством, не копанням валів і потому їх розкопуванням, як се робилося у Франції, і не життям в поганих, заразливих місцях, як ось в американських баганах живуть французькі депортовані). Ось яку тенденцію буде мати моя повість, хоть, розуміється, факти не будуть до неї накручувані, а вона мусить просто і ясно з них впливати. Така повість, особливо коли буде ще й артистично викінчена по змозі, не остане довго укрита в кутику малоруської літератури» [т. 48, с. 127]. У задуманому романі Франко взявся художньо втілити одну з соціально-правових європейських ідей – перетворення тюрем на трудові колонії.

Слід також зауважити, що на значній частині Франкової творчості відбилися його стосунки з Ольгою Рошкевич. З нею він часто ділився творчими планами, задумами, проблемами, зокрема й щодо роману «Івась Новітний». Але один лист дає дуже багато для зрозуміння внутрішнього стану письменника і детермінацію ним його творчих планів – від 17–18 лютого 1879 р., який натякає не лише на тісну духову спорідненість двох взаємно закоханих молодих людей: «Передовсім мушу тобі сказати, що після цілої історії чуюся таким сильним, здоровим, вдоволенним, веселим, охочим до роботи, що, бачиться, тепер зможу переламати всякі труднощі, які мені послідніми часами насувалися. Нині вечером думаю засісти далі до “Івася Новітнього” – се буде найліпша користь, коли теперішню силу ужию на тоту роботу. <...> Справді, щоб бути правдивим поетом, писателем, щоб змочи цілковито переллятися в тих людей, котрих описується, треба вперед самому пережити такі хвили, які ми пережили, такі погідні, щасливі, веселі хвили, котрі заповнюють собою всю його істоту, зміцнюють його організм і не залишають по собі ані одної тіні, ані одної прикрої споминки, ані одного внутрішнього закиду, що ось се було зроблено недобре, се нехорошо, сього замало, сього забагато. Такі хвили правдивого, органічного вдоволення, полученого з удоволенням психічним, духовим, трапляються рідко в житті людей, і то в житті тих навіть немногих людей, котрі до нього спосібні. Постій, в моїй повісті “Івась Нов[ітній]” я опишу любов двоїх “проскрибованих”, свого роду також цікаву, хоть зовсім не подібну до нашої, де вкажу, як самі вдоволення тіла без причинки вдоволення духу можуть виродити любов стосунково сильну і чисту» [т. 48, с. 160]. Лист сам собою унікальний – у ньому прочитується чи не єдина Франкова маніфестація тілесної любови. Бачимо також, яким сильним поштовхом до ферментування нової художньої ідеї став епізод любовних стосунків між Франком і його коханою.

Задум і початок роману, як бачимо, обіцяли багато. Чому ж твір залишився недописаним? Слід зауважити, що 1870-і роки – період творчої розхристаності, розсосередженості у психобіографії Франка. Його молодий темперамент мав властивість захоплюватися щораз новими ідеями, які автор одразу ж брався реалізувати. Творчий неспокій, хапливість «кидали» його від одного твору до іншого. Один текст часто писав із перервами. Розпочавши роботу над «Івасем Новітнім», він невдовзі «перемкнувся» на інші твори (то на комедію «Жаби», то на роман «Борислав сміється», теж, до речі, незавершені), повертався до попереднього, відтак знову відходив від нього і т. д. Деякий час працював над «Івасем Новітнім» одночасно з повістю «Воа constrictor». Так, у листі до О. Рошкевич від 30 липня 1878 р. скаржився: «Я з гарячковою нетерпеливостев кидаюся до різнородної роботи, рад би-м де-небудь винайти опору, щоби на ню відтак мож було опертися. Я стараюся зайняти весь свій час працею, думати о героях своїх повістей, а не о будучім сво-

їм житті. Ба, не можучи оборонитися й тих думок, я чіпаю їх в свої руки і перероблюю на повістярські мотиви, що робить ми дику сатисфакцію. Таких шкідців у мене багато під пером, а ще більше в голові. Ох, коб лише сили, супокою, тихого, безпечного життя – а всі ті картини і характери вийшли б так стрійно і цільно на світ, що наша література мусила б зробити “зворот направо”, а й горда заграниця забалакала б не так про “Schreiberlein aus dem Baerenlande”!» [писаку з країни ведмедів. – *М. Л.*] [т. 48, с. 90].

«Тепер на хвилю залишив-єм писати “Івася Новітного”, – писав І. Франко до О. Рошкевич в іншому листі, – а виладжую до друку триактову комедію політично-літературну “Жаби”, в котрій будуть висміяні “до крайніх преділ” наші літературні та професорські поваги – Ільницький, Шараневич, Огоновський, Барвінський, Партицький і Площанський. Нині або завтра надіюся скінчити сесю штуку – треба буде відтак переглянути і поправити дещо, а вийде дяга [щось величне. – *М. Л.*] цікава» [т. 48, с. 137]. Симптоматично, що у творчому доробку письменника немає жодного великого твору (роману чи повісті) з тюремного життя.

Та все ж цілковитою невдачею Франка твір «Івась Новітний» називати не варто. Навіть невеликий ескіз до роману дає змогу кваліфікувати його як модерний (новітний) текст. Письменник розробив для української літератури нову тему і здійснив спробу створити перший твір із тюремного життя. У контексті Франкової творчості це була вже друга новітня розробка після теми Борислава. Роман мав художньо освоїти новітні ідеї, які йшли у парі з прагненням автора європеїзувати українську літературу. Завдання показати ті мотиви (зовнішні та психологічні), які штовхають людину на шлях злочину, неминуче призвело до створення нового жанру (хай лиш у зародку) – соціально-психологічного роману (до появи роману Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» було ще кілька років). Адже концепція «наукового реалізму» передбачала студіювання не лише зовнішніх, а й душевно-психічних мотивів поведінки, що вело за собою аналізування психології персонажа. «Ти бачиш сама <...>, – писав І. Франко в листі до О. Рошкевич від 18 грудня 1878 р., – що я дійшов уже до деякої вправи в артистичнім обробленні предмета і в психологічній аналізі, – правда, се все ще дуже слабе і початкове, але думаю, що і з тим засобом можу взятися до більшої повісті <...>, особливо, коли в ній не приходиться аналізувати виключно такі дрібні, мікроскопічні мотиви психологічні, як в “*Voas constrictor*”, але буду мав за підставу масу цікавих фактів» [т. 48, с. 127].

Текст дає підстави стверджувати про перший натуралістичний роман у творчості І. Франка. Показ брутальних, тривіальних сцен, застосування «неприкрашених» портретів та інтер’єру (саме місце дії твору спонукувало до цього), інтерес до спадковості особи – ці виразні риси натуралізму присутні в романі. Ось, наприклад, опис зовнішності головного персонажа: «З його лиця, зачорненого сажею, годі було вичитати який-небудь вираз, його великі блискучі очі були вогкі від сліз, котрі витискав мороз, зуби час від часу голосно дзвонили, а губи шевелилися мов при молитві. <...> Його руки, сховані за пазуху тісного коминарського убрання, дрижали, ноги дилькотали, немов у них було своє осібне життя і осібна воля, – але малий коминарчик, видимо, мало зважав на студінь, дрож, сумерк, по його голові бродили інші гадки, страшні, непевні, невпорядковані, тривожні» [т. 16, с. 448]. Портрет, а разом із ним і психічний стан протагоніста суворо детермінуються обставинами дії твору. «Йому [Івасеві. – *М. Л.*] все лиш снувалися поперед очі мертві, гидкі лиця злодіїв, оживлені хіба злорадним, диявольським сміхом, бриніли в вухах їх заказані незрозумілі слова та страшні розбишацькі дотепи» [т. 16, с. 455]. Портрет

Владка Завадовського також типово натуралістичний: «Тільки його промерзлі литки, до котрих крізь широкі діри сподень мороз і сніг мав свобідний доступ і котрі не вспіли так швидко розігрітися, дилькотали, мов самі не свої, не слухаючи намагання бідного Владка, котрий силувався удержати їх просто й недвижно»; «його посинілі уста судорожно стягалися, то знов розширювалися» [т. 16, с. 452, 453]. У короткій передісторії Завадовського йдеться про те, що він, «сидячи вперед, раз був дуже посварився з Панилом, а коли той пустився його бити, він, як їв обід, так кинув на нього мискою з фасолею і покалічив ключника до крові» [т. 16, с. 457]. Івасеві здається, що оце він «зажива йде в домовину», що за порогом камери «не видно й тіні, не чути й голосу, немов там пусто або мертво, мов у гробах» [т. 16, с. 456]. У «казні» він, «крім білих стін, склепленої луковато повали і чорної залізної печі з примурком у противнім куті, не міг добачити нічого. Його вдарив тільки немило сильний сморід людських екскрементів, але він не знав, відки той сморід походить» [т. 16, с. 462]. Зневага, знущання, обшуки, бійки, прокльони («А пук би-с, злодію якийсь!», «А пахло би ти так з рота, як з того кибля!», «Кості би му покришило!» та ін.) – усе це творить натуралістичну «живопись дна».

Врешті, у творі діє новітній персонаж із символічним ім'ям, ремісник, крадій та ув'язнений, новий тип героя, галерею котрих Франко продовжить у наступних творах; персонаж, який уписувався у сув'язь вказаних вище ідей. Вести мову про дотичність образу Івася з постаттю І. Франка тут складніше, та безперечно, що сюжет твору письменник побудував значною мірою на засобі автопсії, на основі власних спостережень і вражень.

Твір став підготовчим етапом для написання таких оповідань, як «На дні», «До світла!», «Панталаха», «В тюремнім шпиталі», епізодів до роману «Лель і Полель» та інших творів. Івася Новітного можна вважати своєрідним прообразом Йоська Штерна («До світла!»), а Владка Завадовського – Панталахи з однойменного твору.

Задум подати «цілу громада характерів з тюремного життя» Франко реалізував і поглибив у повістці «**На дні (Суспільно-психологічна студія)**» (1880). «То ціла штука, по-моєму – ряд типів наших пролетаріїв, починаючи від інтелігентного аж до найнижче затолоченого», – писав він у листі до М. Павлика [т. 48, с. 270–271]. До речі, уважне прочитання двох творів дає змогу відшукати чимало текстових перегуків, схожостей, ба навіть дослівних повторів.

Твір написано в Коломиї 17–20 червня 1880 р. по відбутті другого тюремного ув'язнення (1880). Вперше надруковано окремою книжкою у серії «Дрібна бібліотека» (Львів, 1880. 72 с. № 14) з посвятою: «Присвячую громадському урядові богоспасаємого міста Дрогобича. Автор». Твір вийшов у перекладах польською (1886, 1888), чеською (1891) та німецькою (1903) мовами. До німецького перекладу оповідання, що його здійснив К. Гельбіх, Франко додав спогад «Як це сталося?», в якому виклав мотиви й обставини написання твору. «Як це сталося, що я написав “На дні”? Моя уява допомогла мені при цьому дуже мало, а ще менше яка-небудь реалістично-натуралістична доктрина. Я був тут, так сказати, редактор з допомогою ножичок супроти дійсності і мусив тільки прикроювати і шивати з матеріалу, який доставив мені багатющий досвід в обсязі цього дна» [т. 34, с. 372].

Отже, особистий досвід Франка-в'язня і використання міметичного способу творення художнього світу ферментували написання твору. «У в'язниці – не знаю, чому, – писав автор оповідання, – ставились до мене з особливою суворістю. Запхано мене до найгіршої камери, до злодіїв, убивць та інших звичайних злочинців. <...> Протягом дев'яти місяців, які провів у тюрмі, сидів я переважно у великій

камері, де перебувало 18–28 злочинців, де зимою ніколи вікно не зачинялося і де я, слабкий на груди, з бідною добився привілею спати під вікном. Таким чином уникнув я небезпеки вдихати вночі густе затхле повітря в його безперервній силі, але зате прокидався майже завжди з повним снігу волоссям на голові. <...> Так потрапив я в високу школу дна суспільства, пізнав страшні ями, одну з яких старався вірно змалювати в новелі, хоч і блідо й нехитро» [т. 34, с. 374–375]. Г. Брандес стверджував, що «будь-яке мистецтво є виявом душевного руху і має на меті викликати такий самий рух. <...> Чим глибшим було якесь враження в душі митця, тим ясніше й безпосередніше воно вилиється в художньому творі. Душевні порухи митця відрізняються від таких самих порухів у простих смертних, не обдарованих творчою силою, тим, що в душі художника вони групують цілу низку уявлень і спогадів з такою ясністю і визначеністю, що коли він оформить їх, то глядач, читач або слухач відчують невимовно сильні враження»¹⁶⁴. Повістку «На дні» Франко написав за три дні в кімнаті коломийського готелю, без жодних засобів для існування, хворіючи на пропасницю і пробуючи відтворити на папері ті картини, що їх бачив останніми днями. «Коли я скінчив її [повістку. – М. Л.], відчув себе таким ослабленим, таким виснаженим голодом і хворобою, що за останні крейцери купив коверту і марку, послав мій рукопис до Львова до одного знайомого, потім вернувся до готелю і положився, щоб умерти. Я так лежав три дні, дрижачи від пропасниці, без думок і без охоти до життя» [т. 34, с. 376].

«На дні» – другий твір із Франкового тюремного циклу. Прототипом головного героя – Андрія Темери, котрий потрапив до дрогобицької в'язниці, – Михайло Возняк вважав самого Франка: «Головний герой нарисув – це Франко»; «глибоко автобіографічне те, що розповів Франко про Темеру в своєму творі “На дні”»¹⁶⁵. Стосунки Андрія й Гані, на думку вченого, взято з «перипетій першого кохання Франка, а саме з Ольгою Рошкевичівною»¹⁶⁶. Такого висновку академік дійшов на основі листування між Франком та його коханою впродовж 1875–1880 рр. Справді, постать Андрія Темери має чимало спільного з психобіографічним образом письменника (і Франко, і його персонаж відбувають тюремне ув'язнення, переживають розлуку з коханою; Темера має всі ознаки інтелігентної людини). Однак вже відразу по виході твору окремою книжкою Франко застерігав М. Павлика проти однозначного ототожнення автора й Андрія Темери: «Ви, бачу, думаєте, що уступи із Темерою – чисто моя власна сповідь, і з того виносите, що я й досі люблю О[льгу] і що я подекуди скомпрометував її. Помилка, добродію! Що де в чім воно так є – не перечу, але далеко не все. А вже з повістєвого образу виводити дійсні відносини не примісно» [т. 48, с. 252]. І. Денисюк назвав «На дні» твором «особливого автопсихологічного вольтажу», документом із Франкових молодих «бурхливих літ, коли мрії про особисте щастя розвіялись фата-морганою»¹⁶⁷.

Темера – тип освіченого юнака-інтелігента, котрий волею долі опиняється у в'язниці. Про причину затримання й арешту він стисло розповідає одному з в'язнів, дідові Панькові; будучи родом із Тернополя, до дрогобицької в'язниці потрапив, приїхавши без документів до свого товариша, а невдовзі має вирушати «на цюпас», тобто на піший етап у супроводі жандарма, до рідного села. Зі спогадів Андрія довідуємося, що в тюрмі опинився після зустрічі з коханою Ганею. Перед тюремним начальством він тримається гідно, навіть дещо гордовито. Інтер'єр

¹⁶⁴ Брандес Г. Литература XIX века в её главных течениях. Немецкая литература. С. 139.

¹⁶⁵ Возняк М. Автобіографічний елемент в оповіданні Франка «На дні» // Рад. літературознавство. 1940. Кн. 5/6. С. 77.

¹⁶⁶ Там само.

¹⁶⁷ Денисюк І. «Суспільно-психологічна студія», або «Живопись дна». С. 75.

«казні» та постаті арештантів, що перебувають у ній, подано у творі насамперед крізь призму сприймання Андрія. Перші зорові та нюхові враження від тюремної камери справили на нього гнітючі враження: «Се була цюпка не більша шести кроків вдовж, а чотирьох вшир, з одним маленьким закратованим вікном. <...> Сонце не заглядало сюди ніколи. <...> Асфальтова підлога була вся мокра від поналиваної води, понаношеного не знати від якого ще часу болота та від харкотиння. <...> Насеред казні стояло вузьке залізне ліжко з сінником, вогким і брудним, як усе, напхане давно не відмінюваною, перегнилою соломою. <...> Воздух у тій казні був густий та затхлий, бо ані вікно, ані двері не могли впускати тільки свіжого повітря, кільки було треба. А в куті близ дверей стояла звичайна арештантська посуда “ка-терина”, приткана про славу якоюсь щербатою, непристаючою накривкою, і від неї розходився вбиваючий сморід, наповняв казню і пронімав собою все, окружав усі предмети в тій пекольній катівні, немов обадав їх якоюсь атмосферою огидства та прокляття» [т. 15, с. 113]. «Так, я справді на дні, – думалось йому, – на дні суспільності, а отсе довкола мене що ж, як не подення суспільності, що ж, як не ті викляті парії, націховані страшним, ганьблячим клеймом – бідності?..» [т. 15, с. 116]. Натуралістичні описи тут і справді викликані метою письменника «по гарячих слідах» передати власні враження від суспільного дна¹⁶⁸.

За слушним твердженням Ф. Бацевича, психіка Темери перебуває під подвійним впливом негативних, навіть руйнівних ендогенних (втрата коханої, арешт, неможливість реалізації життєвих планів) та екзогенних (замкнений простір невеликої камери, її перенаселення, жахливий стан приміщення, відсутність свіжого повітря, неможливість нормального сну) чинників¹⁶⁹.

У товаристві інших в'язнів Андрій поводитьсь шляхетно: віддає голодному Бовдурові свій шматок хліба, не жалкує грошей на купівлю харчів. Аби увиразнити психотип персонажа, письменник вдається до засобу ретроспекції, а також до відтворення його думок, рефлексій, спогадів і навіть сновидінь. Він – сирота з дитячих літ, звиклий до праці й до науки. Знайомство з Ганею «почало будити його молоду кров», «отворило звільна його очі на дійсне життя, розвіяло книжковий туман» [т. 15, с. 136], а також сприяло виробленню суспільно-політичних ідеалів. Вони запряглися «віддати життя своє боротьбі за свободу: свободу народу від чужовладства, свободу людини від пут, які на неї накладають другі люди і нещасно уладжені суспільні відносини, свободу праці, думки, науки, свободу серця і розуму» [т. 15, с. 136]. За ці ідеали Андрій зазнав переслідувань, арешту, що вплинуло на особисте життя: йому заборонено зустрічатися з коханою дівчиною. «Що я без неї? – роздумує Темера. – Труп! Ходячий до часу труп! Все, що я най-дужче любив на світі, стало моїм горем» [т. 15, с. 137]. Важкі спогади ще більше пригноблюють його і викликають видіння: «І бачилось йому, що п'ятьма й справді плине в його нутро, всіми порами, заливає всі нерви, наповнює всі мускули, всі кості і жили, що вже не кров, а згущена п'ятьма котиться холодним потоком до його груді, до його серця. <...> Він хотів отрястися від того привида, але швидко побачив, що се не привид, дійсна правда» [т. 15, с. 138–139]. Коли біль ущух, уява завмерла і спогади відлетіли зі сфери свідомости, Андрієві здалося, що він хлюпочеться в теплих легких хвилях, які пестять його тіло. «І ось йому протято жили – зовсім нечутно, зовсім без болю, і кров з них плине так лагідно, так солодко, так

¹⁶⁸ І. Денисюк зазначав, що, «формально кажучи, надто докладні описи тюрми утруднюють легкий граціозний плин сюжету», проте «твір читається з інтересом і напругою емоцій». Див. *його*: «Суспільно-психологічна студія», або «Живопись дна». С. 77, 79.

¹⁶⁹ *Бацевич Ф.* Український одивнений художній текст С. 230.

любо. Плине, впливає тотя невсипуща, революційна кров бурлива, а на її місце починає без перепони, звільна обертатися в його жилах згущена, тягуча, холодна ва – темнота...» [т. 15, с. 139]. Христина Ворок звернула увагу на дескрипцію досить моторошних видінь Темери: «На прикладі сновидінь своїх героїв письменник надавав великого значення взаємодії зовнішніх вражень і внутрішнього стану сновидця. У психологічній студії “На дні” детальний опис сну Андрія спричинений саме чинниками, що викликані ззовні, а сонна фантазія трансформує їх на свій лад. Сприймаючи зовнішні подразники, сновидець усвідомлює їх у момент сну не в їхньому прямому значенні, а перетворює їх згідно зі змістом сновидіння (тут Франко випередив досягнення психології ХХ ст.)»¹⁷⁰. Опис Темериного сну додає до й так похмурого «живопису дна» темної барви і водночас допомагає пластичніше окреслити психотип Андрія – людини важкої внутрішньої боротьби, сумнівів та зневіри.

Припускаємо, що це видіння дає змогу з’ясувати семантику прізвища персонажа, адже темера (*temera hardwickii*) – різновид донних риб виду скатів сімейства *Narkidae*¹⁷¹, який відкрив природознавець Томас Гардвік 1831 р.¹⁷² У виданні «Catalogue of the Fishes in the British Museum by Albert Günther. Volume eighth. London: Printed by order of the trustees, 1870» («Каталог риб Британського музею Альберта Гюнтера. Том восьмий. Лондон, 1870») на 455-й сторінці, зокрема, читаємо:

«10. *Temera*. <...> Distinguished from *Astrape* by the entire absence of dorsal fins. The teeth are obtuse.

East Indies.

1. *Temera hardwickii*. <...> Coloration uniform, or blakish markings or whitish spots. East Indies.

a-b. Types of the species. Pinang. Presented by General Hardwick»¹⁷³. Немає сумніву, що з цього або якогось іншого подібного видання Франко довідався про існування темер та про їхні основні властивості і назву цього глибинного (донного) різновиду риби перекодував на ім’я персонажа свого твору.

Постать Андрія Темери до певної міри можна ототожнити з самим Франком. Проте у повістці спостерігається явище наративного розшарування: з одного боку, кут зору автора злито з кутом зору персонажа (в описах, у передачі думок та рефлексій тощо). З іншого боку, авторський голос відчутний у власних роздумах та узагальненнях; його бачення вивищується над частковими поглядами персонажа. Відавторський наратор дає протагоністові свою емоційно-оцінну характеристику, легко картаючи його за надмірну егоїстичність і зацикленість на власних болях і терпіннях. Так, передаючи думки Андрія про ідеали гуманізму, він супроводжує їх власним коментарем: «Ех, голово молода, запалена, самолюбна! В святім своїм запалі ти й не бачиш, які самолюбні всі твої думки, всі твої змагання! Адже ж діло твоє, хоть і йде до всесвітнього братерства і вселюдського щастя, – чи не для того

¹⁷⁰ Ворок Х. Поетика сновидінь у прозі Івана Франка. С. 97.

¹⁷¹ Див.: Wikipedia.org/wiki/Темера.

¹⁷² Томас Гардвік (1755–1835) – англійський генерал-майор, натураліст, який досліджував території англійських колоній в Азії. Служив солдатом в Індії, дослужився до генерала. Разом із Джоном Греєм опублікував «Illustration of Indian Zoology» (1830–1835). Коли від’їздив з Індії, мав найбільшу колекцію малюнків тварин, що її зібрала одна людина – близько 4,5 тисячі. Свою колекцію передав Британському музеєві 1835 року.

¹⁷³ Wikipedia.org/wiki/Темера. «10. Темера. <...> Вид *astrape* відомий цілковитою відсутністю спинних плавників. Зуби затуплені.

Східноіндійський.

1. Темера Гардвіка. <...> Кольорове забарвлення з чорним плямуванням або з вибіленими ділянками. Східноіндійський.

a-b. Різновиди тварин. Пінанг [імовірно, йдеться про штат Малайзії. – М. Л.]. Представив (відкрив) генерал Гардвік».

воно тобі таке миле, таке дороге в тій хвилі горя, що воно твоє діло, що в нім сходяться всі твої мислі, бажання, переконання і цілі, що працювати, а навіть терпіти для нього справляє тобі приємність? <...> Покинула б ти на часок займатися собою, потішати себе! Поглянула б ти довкола себе пильно, уважно, братерським люблячим оком! Може б, ти побачила близ себе нещасливіших від себе!» [т. 15, с. 149–150].

Психохарактеристику персонажа доповнено натуралістичним описом не менш жахливого Темериного сновидіння, що його можна потрактувати як віще, адже воно передбачає трагічно-криваву розв'язку: «І сниться йому, що якась слизка, погана рука поволі розвертає одіж на його грудях, розвертає сорочку, а далі й груди самі, – кості розступаються перед нею, а рука толочиться всередину, холодна, обридлива. Вона намагає до серця, добирається до нього осторожно крізь плутаницю жил та артерій, немов ловець, що хоче зловити воробця серед хворосту. <...> Таємнича рука, перта незнаною силою, лізе все даліше і даліше, розняла широко кріпку долоню, ще ширше розчепірила пальці і вже туй-туй, туй-туй зловить трепечуще серце, зловить і задавить! Острий прошибаючий біль, мов блискавка, проняв Андрієве тіло <...>» [т. 15, с. 141].

У творі продовжено галерею тюремних типів. Окрім Темери, в камері перебувають ще вісім в'язнів, кожному з яких дід Панько дає власну характеристику: розповідає Андрієві про обставини їхнього арешту, про риси їхньої вдачі тощо. Пластика тюремних типів доповнюється враженнями й рефлексіями самого Андрія. Справді, «Франко неначе розглядає дев'ять особистих справ, щоб залучити їх як переконливі аргументи до свого обвинувального акта»¹⁷⁴. Ось єврей-підліток, «квішінковий майстер», тобто дрібний злодюжка, – «невеликий чорноволосий хлопчик в чорних міських штанах, в брудній сорочці зо склепового тонкого полотна, немилосердно пофалатаній на всі боки, так що всюди з-під шмат виднілося буро-бронзове тіло» [т. 15, с. 114]. Ось дорожівський селянин, «чоловік середніх літ, крепкий, приземистий, з оголеною бородою і обстриженим вусом. Шмаття на нім було добре і не надто ще брудне <...>. А тільки його понуре лице осунулось і стало темне, мов земля, очі запали глибоко, а мохнаті крепкі руки раз у раз мимоволі стискали залізні кавалети ліжка, немов глядали своєї звичайної роботи» [т. 15, с. 114]. Його кредо – «І око би-м вибрав за своє! Що моє, того не рушай!» [т. 15, с. 129] – видає в ньому дріб'язкового індивідуаліста, неприязного у спілкуванні й байдужого до чужих проблем. Він зчиняє бійку з Бовдуром за жменьку недопаленого тютюну («мачки»).

А там молодий сільський хлопчина, Митро, невелике чорняве лице якого «сяло здоров'ям і тою чудовою, ніжною красою рисів, яка не раз лучається у нашого сільського люду, живучого в безпосереднім дотиці з природою, матір'ю всякої краси» [т. 15, с. 114]. Його чорні очі світяться дитячою лагідністю й цікавістю. Андрій одразу звернув увагу на його руки, «мускулісті, рапаві та сильно розвиті», які свідчили про те, «що тот хороший хлопчина не в добрі плакався, але ріс серед важкої праці, боровся довго і тяжко за своє життя» [т. 15, с. 114–115]. Рано втративши батьків, подався до Борислава на нужденний заробіток. Добрий, лагідний та щирий, завжди готовий поділитися з іншими в'язнями останнім шматком хліба, він викликає в Андрія особливу симпатію

Ще один мешканець камери – «старий жид з безмірно сухим та нужденним лицем, сухими, мов граблі, руками і з космами сивого волосся на бороді» [т. 15,

¹⁷⁴ Денисюк І. «Суспільно-психологічна студія», або «Живопись дна». С. 78.

с. 115]. Колишній ріпник, «шира душа», «золоте серце», «другого пожалує й по-може, як рідний брат», адже «зріс межі нашими людьми, бідував, працював сам відмалку так, як наш чоловік, то тепер, якби не та борода, не пейси та не тота беке-ша, то по єго натурі ніхто би не сказав, що то жид!» [т. 15, с. 118]. Важке хрипіння в його грудях віщувало близьку смерть. Поруч із ним – «п'яний обідраний мужик, у безполій гуні, в чоботах, пов'язаних мотузками, в облупленій баранковій кучмі, в полотняних штанах без однієї штанки <...>. Сидячи на підлозі, він тихо хлипав, немов перед хвилиєю іно що перестав плакати» [т. 15, с. 115].

Навпроти нього нього лежав філософ Стебельський, «молодий ще чоловік, літ не більш 28 до 30, білявий з лиця, з білявим заростом, синіми очима і коротким русим волоссям на голові. Його борода, видко, давно не бачила гребеня ані ножиць і стриміла покудовчена, мов розруйноване дроздове гніздо. На тім чоловіці було намотано і навішано тільки всіляких шмат, що, лежачи на підлозі, він здавався ко-пицею онуч, дишучою глибоким, важким віддыхом в тій перелюдненій і давно не провітрюваній цюпі» [т. 15, с. 115]. Стебельський – тип освіченого, інтелігентного і водночас дивакуватого правдошукача, який покинув адвокатську службу й спро-бував жити вільним життям. «Так єму ті людські сльози збридили писання, – моти-вує його поведінку дід, – що взяв та й покинув. Своє панське шмаття попродав і по-чав усе сам собі робити» [т. 15, с. 120]. Психотип цього персонажа вирисовується також і завдяки його власним міркуванням. У розмові з союзниками він висловлює своє життєве кредо: «Роблю лиш те, що на пожиток іде: коплю, воду ношу, худобу пасу. Їм тільки те, що зароблю. Одягаюся в те, що сам собі зладжу. Сплю на землі. А перша річ – м'яса не їсти і пера до рук не брати. Бо м'ясо доводить чоловіка до дикості, а перо в людських руках стаєся страшніше, ніж львові пазури, тигрові зуби і гадюча отрута» [т. 15, с. 120]. Все, що відбувається в «казні», він коментує за допомогою латинських крилатих фраз: «Homo homini lupus» («Людина людині вовк») [т. 15, с. 148]; «Quidnam, domine? Diem supremum obiisti?» («Що ж це, пане? Чи закінчив ти останній день?») [т. 15, с. 163]; «Pereat homo, crescat humanitas!» («Хай пропадає людина, хай росте людяність!») [т. 15, с. 163].

Нарешті, сам дід Панько, за віком ще зовсім не дід (мав близько 50 років), «плечистий, кремізний чоловік» «зі щудлом [протезом. – М. Л.] при правій нозі» [т. 15, с. 114]. Втративши ногу при війську в Італії, довго працював у Бориславі, проте раптова хвороба зруйнувала всі його плани й змусила йти жебракувати. «На-родний розум, певний спокійний погляд на світ, почуття справедливості роблять діда Панька моральним газдою казні, хоч за неписаними законами тюрми “бурге-ром” келії стає той, хто найдовше сидить»¹⁷⁵, тобто Бовдур.

У праці «З остатніх десятиліть ХІХ в.» Франко спостеріг такі ознаки нова-торства молодих письменників, як незнаний досі в літературі типаж, психологічний зондаж, з'ясування мотивів поведінки персонажів: «Появилися в літературі якісь на-півдикі ідіоти, цигани, жида, жебраки, арештанти – і всюди спосіб малювання був однаковий, то значить, не шаблонний; усюди автори силкувались проникнути вглиб людини, оцінити ситуацію, в якій вона знаходиться, зрозуміти мотиви її поступуван-ня» [т. 41, с. 497]. Сказане сміливо можна віднести й до творчості самого Франка.

Поява Бовдура, 24-річного парубка, що виліз із темного кутка камери, «до крайності занедбаной і здичілої людської істоти», із страшним і диким лицем, вікликала справжній шок в душі Андрія. «Очі [Бовдурові. – М. Л.] його, великі і нерухливі, світилися мертвим скляним блиском, блиском вогкого, гнилого порох-на, яріючого серед потемків»; «Він був, впрочім, майже зовсім голий, бо годі було

¹⁷⁵ Там само. С. 80.

назвати одежею сорочку, з котрої мав на собі тільки й усього, що ковнір, рукави і подовжну шмату, звисаючу долі плечима аж до пояса» [т. 15, с. 123]. Темеру особливо вразили його ноги, «попухлі, мов коновки», які «блищали якимось синявим полиском, властивим водяній пухлині» [т. 15, с. 123–124]. Зовнішній вигляд і поведінка Бовдура свідчать про те, що він – психопатологічна особистість: байдужий до всього, дратівливий і агресивний, коли йдеться про поділ нехитрих тюремних харчів. Вічно голодний і ненаситний, він навіть їсть по-особливому, що викликає в Андрія страх і відразу: «Дивлячись збоку на те, як їв Бовдур, можна було подумати, що сей чоловік страшенно голоден, – з такою ненажерливою захланністю теревив він свій хліб, так швидко щезали в його роті величезні кусаки хліба. Ще другі й не прибралися гаразд до своїх хлібів, а вже Бовдур не мав свого ані крихітки. <...> Андрій поглянув на нього і напудився того неситого виразу лиця і тої ненаїдності Бовдура. Йому здавалося, що Бовдур міг би тепер з'їсти першого-ліпшого чоловіка цілого і що він от-от кинеється на котрого арештанта і відкрийть йому зубами такий самий кусак живого тіла, як ті кусаки хліба, що безслідно пощезали в його роті» [т. 15, с. 145]. З'ївши своє, він вимагає хліба в молодого «жидика», заводить із ним жорстоку і криваву бійку, що її детально описує автор. Такі дескриптиви виявив мало не тваринної жорстокости – також у художньому арсеналі Франка-натураліста, зокрема й у повістці «На дні».

Вивести на сторінках твору психопатологічний тип для Франка не є самоціллю. Йому йдеться і про з'ясування причин та обставин формування особистости такого гагунку. Тим-то вагоме місце у повістці займають спогади Бовдура, з яких вияснюється суспільна та індивідуально-психологічна й фізіологічна мотивація його становлення. Він – безбатченко, котрий виріс у насмішках, побоях, злиднях і важкій праці наймита.

Тлумачний «Словник української мови» одне із значень слова «бовдур» пояснює так: «груба, нерозумна людина; дурень, недотепа, йолоп, гевал»¹⁷⁶. Проте в контексті Франкового твору ця лексема набуває дещо іншої семантики. Погляньмо: «Погорда, штовханина, побої... Насмішки дітей, що сторонили від нього, не приймали до своїх забав... Байстрик!.. Знайда!.. Бовдур!..» [т. 15, с. 150]. Слово «бовдур» тут поставлено в один синонімічний ряд із лексемами «байстрик» і «знайда», що дає підстави витлумачити його значення як «незаконнонароджений», «позашлюбний», «безбатченко». І Ціхоцький цілком слушно ствердив, що «експресивність низової мови формує свої закони номінації. Тюрма і вулиця не визнають традиційних антропонімів: тут вони є порожніми звуками, словами без змісту, а тому вкрай рідко використовуються паралельно. Новий світ вимагає нових імен, причому їх обирає не людина – імена самі обирають людей. На “дні” ім'я стає паспортом господаря, акумулює усі сутнісні якості носія»¹⁷⁷.

Спаливши кілька ненависних хат у селі, Бовдур утік до Борислава, бо лише тут міг втілити давно притлумлюване бажання – наїстися досхочу, і він «проїдав усе, що заробив, ходив мало не голий, а їв, щоб хоть раз чути сить у собі» [т. 15, с. 151]. У Бориславі покохав таку ж, як і сам, нужденну робітницю, круглу сироту і безмежно покірну дівчину. Полюбив феноменальною любов'ю, адже та її німа покірність лютила його: «Він допікав їй до крайності, щоб збудити в ній відпорну силу, а тим часом її сила – то була податна, могутча і слухняна любов. Бо вона, тихе ягня, любила сього звіра!» [т. 15, с. 151–152]. Роздратувавшись від її покірности, Бовдур побив і прогнав дівчину, а вона втекла до його єдиного друга і вийшла за

¹⁷⁶ Словник української мови: В 11 томах. К.: Наук. думка, 1970. Т. 1. С. 206.

¹⁷⁷ Ціхоцький І. Мова прози Івана Франка (стилістичні новації). С. 183.

нього заміж. Це штовхнуло Бовдура до безпробудного пияцтва. «Той час вічного одуру, вічного похмілля, вічного беззв'язного шуму видавався йому єдиним правдиво і всеціло щасливим часом його життя. <...> Думки ніякої, споминок ніяких, тільки шум, мов млинове колесо в голові гуркотить... Туррррррр! І все: люди, хати, сонце, і небо, і цілий світ кругом, кругом, кругом! Туррррррр!.. А більше нічого, ні на землі, ні в небі, ніде нічого!..» [т. 15, с. 152]. Хоча в душі Бовдура й пробуджується іноді жаль за втраченими молодими роками, проте він притлумлюється бажанням повернутися до блаженного, за його відчуттями, психофізичного стану п'яного одуру та цілковитого збайдужіння до всього світу: «Ах, ще би раз так, хоть деньок, хоть хвилю, Господи! <...> Або коби так: встаю завтра рано, а ту в голові шумить, крутяться: турррр! <...> Щоби й не пити і вічно п'яному бути! Щоби вже зовсім, зовсім одуріти!..» [т. 15, с. 152–153]. Бовдур, отже, – не лише фізично, а й психічно здеградована особа.

Дослідник свого часу помітив цікаву перспективу в розташуванні персонажів: «Одні образи, як і в малярській композиції, висунені на передній план, інші ледве бовваніють на тлі, майже зливаючись із ним»¹⁷⁸. Типи з суспільного дна пластичніше вимальовуються й завдяки діалогам, котрі драматизують епічний виклад, а дії персонажів театралізують її. Прискіпливе приглядання автора до зовнішності мешканців камери, ретроспекції в їхнє минуле дещо затягують експозицію твору.

Починаючи з сьомого розділу (а всього їх 12), наратор дещо змінює кут зору, зосереджуючись на постатях Темери й Бовдура, його виклад стає антистетичним, а вказані персонажі – антиподами: з одного боку, інтелігентний, перейнятий ідеями гуманізму, дещо егоїстичний і зациклений на власних проблемах Андрій, з іншого – люмпенізований і деградований Бовдур. У листі до М. Павлика від 2 лютого 1881 р. письменник зізнавався, що у творі «героя виразного нема, а Темера і Бовдур, дві крайності в однім ряді, висунені наперед тільки в артистичній цілі, щоб зв'язати все в цілість, надати всьому одноцілий інтерес і викликати одноціле враження» [т. 48, с. 270]. Занурення у внутрішні світи обох протагоністів, ретроспекції в їхнє минуле дають авторові змогу суттєвіше окреслити конфлікт, що визріває між ними. Все це створює атмосферу нагнітання трагізму: сюжет невпинно рухається до кульмінаційного центру – смерті Темери від рук Бовдура, котрий від самого початку твору поклав око на кілька десятків крейцерів, що їх помітив у руках Андрія. Щоб забрати їх, Бовдур, попри вагання й сумніви, вирішив убити Темеру. Акт убивства виписано з усіма подробицями: «Бовдур, думаючи, що він [Андрій. – М. Л.] збудився, швидко наляг йому коліном на груди, лівою рукою хопив за горло, а правою черкнув щомоці. Андрій затріпався і крикнув, але не голосно, бо горло було здавлене. Кров бухнула на Бовдурові руки. Той замахнувся ножом другий раз, чуючи, що Андрій сильно тріпочеться. <...> Вістря ножа в тій хвилині перетяло голосницю, перетяло жили аж до кості. Кров жбухнула сильніше, рухи тіла ставали чимраз слабші, аж зовсім перестали. Андрія Темери не стало...» [т. 15, с. 160].

Проте грошей при Андрієві не знайшлося, й такий поворот подій викликає в Бовдура докори сумління й каяття за даремно одібране життя, що, своєю чергою, веде за собою катарсис, відтак переродження персонажа: «І дивна зміна робилася з Бовдуrom. <...> Здавалося, немов наново людський дух вступає в те тіло, що досі було мешканням якогось біса, якоїсь дикої, звірячої душі. І нараз сльози градом покотилися з Бовдурових очей... Він лицем припав до кровавого Андрійового лица і важко-важко заридав» [т. 15, с. 162]. У заключній сцені повістки Бовдур переді-

¹⁷⁸ Денисюк І. «Суспільно-психологічна студія», або «Живопись дна». С. 80.

лює долонею навпіл рану на тілі Андрія і звертається до тюремної влади: «Прокляття на вас, посіпаки! Адить! <...> Отсе моя половина, а отсе ваша половина! Се моя, а то ваша!» [т. 15, с. 163]. Ніякі, навіть найгірші суспільні умови не здатні погасити в людській душі іскру людяности, відкритости до каяття, катарсису й переродження, оту «іскру божества в дійствительності», про котру вів мову молодий Франко. Разом з тим письменник порушив проблему перетворення особистости, котре неминуче пов'язане з насильством проти іншої людини і, за цікавим спостереженням, цим продовжував морально-філософські пошуки Ф. Достоєвського та «закладав підвалини модерної літератури ХХ ст.»¹⁷⁹. Ростислав Заклинський у праці «Світогляд Івана Франка» дійшов висновку, що «Франко вірить в людину, в її вроджену добрість, в її нахил до усього кращого, ліпшого, етичнішого. Навіть найгірші люди, представлені в його творах, мають свої добрі сторони або бодай мають ту стежку, котрою могли би вийти на добру дорогу. Звичайно, в його творах лихі люди сталися такими під впливом нещасних суспільних відносин»¹⁸⁰. У схожому аспекті інтерпретував фінальний епізод повістки Сергій Єфремов: «В творах Франка повно маємо прикладів, як народжується наново людина в людині, як прокидаються приспані життям, заколисані буденщиною щиролюдські почування. “Цілий чоловік”, що живе повно, всіма сторонами людської непокаліченої натури – це ідеал нашого гуманіста, і він кожного благає бути “хоч хвилечку ним”, отим цілим чоловіком, і з любовістю підглядає такі людські хвилечки в житті найзапекліших звірів (“На дні”, “По-людському” й ін.)»¹⁸¹. Євген Нахлік стверджував, що «за біблійними архетипами, людина, щоб зробитися совісною, гуманною, часто мусить стати або великим грішником, або багатостраждальною жертвою. Шлях до людського в людині не раз пролягає або через переступ і подальше каяття, або через стоїчно пережиті страждання, що випадають на долю невинного як випробування. Франко реалізує цей біблійний архетип у повісті: спочатку Бовдур – невинна жертва обставин, але він не витримує випробування і перетворюється на злочинця, а щойно тоді – на грішника, який щиро кається у скоєному»¹⁸².

Незважаючи на обставини написання, а також на запевнення І. Франка у спогаді «Як це сталося?», «На дні» є одним із його знакових натуралістичних творів. Міметичний підхід до моделювання художнього світу, обраний топос, поетика характеротворення, намагання епатувати читача, ідейний зміст повістки – усе це свідчить про успішне втілення концепції «наукового реалізму». Те, чого письменник не зумів реалізувати в романі, йому вдалося здійснити у меншому за обсягом творі. Франків «науковий реалізм» (у ширшому вимірі – натуралізм) пов'язаний із дослідженням психічних глибин особистости, тих внутрішніх імпульсів, що мотивують її поведінку. Слушно спостерегла Христина Ворок: «У цьому [“На дні”. – М. Л.] та інших творах автор не стільки акцентував увагу на зовнішньому зрізі подій, скільки заглядав на дно душ своїх героїв, оприявнював їхнє свідоме і поза-свідоме буття, їхні думки, спогади, передчуття, аналізував сновізії (зокрема, профетичні, катарсисні, ретроспективні), замислювався над їхнім значенням і впливом на екзистенцію персонажів»¹⁸³.

По виході повістки окремою книжкою в «Зорі» з'явився непідписаний анонс про неї, в якому, зокрема, йшлося: «П[ан] Ів. Франко знаний доволі руській публічності з численних розправ судових в справах соціалістичних; діяльність його

¹⁷⁹ Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. С. 58–59.

¹⁸⁰ Заклинський Р. Світогляд Івана Франка (Реферат). Львів, 1916. С. 7.

¹⁸¹ Єфремов С. Історія українського письменства. С. 492.

¹⁸² Нахлік Є. Віражі Франкового духу. С. 520.

¹⁸³ Ворок Х. Поетика сновидінь у прозі Івана Франка. С. 95.

кінчиться звичайно засудженням на кару в'язниці. Повідають, – не знаємо, чи правда, – що з посліднього побиту “в тюрмі дрогобицькій” лучилось п. Франкові пізнати одного морально упавшого в'язня, котрий теорію соціалістичну понимав по-своєму, і п. Франка яко чоловіка “грошевитого” категорично завізвав до розділу маєтку. На підставі подібних пригод і досвідів написав п. Франко своє теперішнє оповідання»¹⁸⁴. Автор публікації навів уривок із роздумів Темери і високо поцінував талант письменника і його працьовитість.

І. Франко приписав авторство замітки О. Партицькому й у листі після 27 жовтня 1880 р. закинув йому, що той обстоює свої ідеї за допомогою систематичної брехні: «Говорячи о моїй особі, Ви не чулись обов'язаним казати правду, котра, ачей же, звісна Вам». Руське суспільство, відзначено в листі, знає Франка не лише з судових розправ, а й як автора літературних творів. Письменник спростував історію, що її переказав автор замітки, зазначивши: «Моя особа до повісті ніяк не примісна» [т. 48, с. 246]. На думку Франка, Партицький мимоволі прислужився до вироблення позитивної читацької рецепції щодо персонажа-соціаліста (Темери): «Ви вказали своїм читачам соціаліста, роздумуючого, рефлектуючого над власними переконаннями, готового відречись їх, т. є. наймилішого, що в нього є на світі, для правди, для поступу. Ви показали затим, що зненавидженим і виклятим соціалістам правда і поступ дорогі над усе в світі. Ви показали, що ті окричані соціалісти – се не череда сліпих та бездумних баранів, ідуча на незвісне незвісними стежками. Ви показали, що вони вміють застановлятися, і то застановлятися глибоко і серйозно, над своїм ділом» [т. 48, с. 249].

Повістка «На дні» привернула увагу й М. Павлика. Зважаючи на скрутне матеріальне становище Франка, він мав намір у видозміненому вигляді (дещо переінакшивши сюжет і вилучивши образ Андрія Темери) запропонувати твір у російському перекладі котромусь петербурзькому часопису. У листі до Людмили Драгоманової (3 лютого 1881 р.) він писав: «Що ж до Франкового заробку, то Нат[алія] Якимовна [дружина С. Подолинського. – М. Л.] береться перевести перероблене де в чім мною “На дні”, я додаю передне слово про Франка і пішлемо в “Слово”. Чи не ліпше би в “Вестник Европы”? Як думає М[ихайло] П[етрови]ч? Він міг би написати Стасюлевичу [редакторові й видавцеві “Вестника Европы”. – М. Л.]»¹⁸⁵.

Про зміни, що їх задумував вносити до художнього світу повістки, Павлик писав у примітках до Франкового листа від 2 лютого 1881 р., опублікованих у «Переписці Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом»: «Я хотів зробити навиворіть – почати знизу: представити мініятуру галицької суспільности і пробу Бовдура звалити її, але після сього листа Франкового дав покій, тим більше, що проти того був і Драгоманів, котрому “На дні” дуже подобалося. Мені Темера видався трагікомічним»¹⁸⁶. І додав: «Я не гадав обмежитися не то самим Бовдуром, але й “дном”, а представити взагалі нашу суспільність із погляду “дна” та й надати всьому більше соціально-визвольний напрям»¹⁸⁷.

Франко запротестував проти такої зміни художньо-естетичної концепції твору: «Тільки ж, перероблюючи “На дні”, чи роздумали Ви добре, що вийде з такої переробки? Так, як воно є, то ціла штука, по-моєму – ряд типів наших пролетаріїв, починаючи від інтелігентного аж до найнижче затолоченого. Героя виразного нема,

¹⁸⁴ Зоря. 1880. № 20. 15/27. X. С. 272.

¹⁸⁵ Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом. Чернівці, 1910. Т. 3 (1879–1881). С. 345.

¹⁸⁶ Там само. С. 369.

¹⁸⁷ Там само. С. 370.

а Темера і Бовдур, дві крайності в однім ряді, висунені наперед тільки в артистичній цілі, щоб зв'язати цілість, надати всьому одноцілий інтерес і викликати одноціле вражіння. Чи зможете доклати того самого одним Бовдуром? Я дуже цікавий. По моєму поняттю, головною особою міг би Бовдур бути тоді тільки, коли б був єдиною особою, – а тоді вийшла би не живопись “дна”, а патологічна студія, що далеко не одно і то саме. Впрочім, я кажу ще раз, се моє задивлювання, – може бути, що Вам удасться винайти якусь щасливу противагу сьому патологічному характерові, от хоть би в Митрі. Тільки ж на всякий спосіб, для чого Вам конче захотілось викинути з ряду інтелігентного пролетарія, сього я не знаю. Може бути, списаний він блідіше або неправдивіше других, але тут рада – поправити штрихи, та й годі» [т. 48, с. 270–271].

Своїх задумів Павлик не реалізував. Франко ж замислив розгорнути один із мотивів повістки, пов'язаний із постаттю Стебельського: «Іно-що докінчив “Історію лівої руки” (матері Стебельського), в котрій показав образок нашого урядництва», – писав він у листі до того ж Павлика [т. 16, с. 251]. Однак поема «Історія лівої руки» надрукована не була, її рукопис втрачено, зберігся лише план, який засвідчує, що цей твір із семи розділів мав увійти до збірки «З вершин і низин»¹⁸⁸.

1883 року Франко прохав Павлика написати рецензію на повістку. Останній листом орієнтовно з серпня того ж року відповів: «Про “На дні” мені сказати небагато: особа героя не досить серйозна (не про психологічний стан кажу) і декуди говорить бозна-що, взагалі – не тип; далі кінцева сцена трохи ненатуральна, нарешті, два-три штрихи – й кінець. Решта все штука чудесна й справа мене особисто дуже пожагаюча. Я чень-то й хотів ті хиби поправити і потім разом з Под[олин]ською в Монпельє перевести на московське. Та Ви не пристали. Я радив би Вам самим поправити ті хиби в другім виданню, – при случаю, з книжкою в руках, – котрої в мене нема, – я Вам їх покажу докладно. А критику написати – це значить найперше розібрати наші суспільні стосунки, а це штука нелегка, коротко її розказати годі, та й сконфіскують. <...> Зрештов, пришліть книжку, попробую»¹⁸⁹.

У листі до Франка від 26 лютого 1886 р. Павлик писав, що «потомство», тобто майбутнє покоління, з усіх його (Франкових) творів візнає за найкращі ті, котрі він написав «під час свого зеніту соціального», а саме «Борислав», «Воа constric-tor», «Моя стріча з Олексою», «На дні», «Листи про Шашкевича» та ін.¹⁹⁰

Фелікс Дашинський у листі до Франка від 3 липня 1884 р. розповідав, яке враження справив твір на коло його знайомих, а особливо на Юзефу Дзвонковську. «На дні» дуже сподобалося всім, «старому і молодому поколінню; правда розповіді справила більше враження, ніж “Родина Ругон-Макарів” Золя. Чорт бери Вас лисий! Це найкращий Ваш твір. Високо пропагандистський. Помічав на обличчі п. Юзефи [Дзвонковської. – М. Л.] гру почуттів під час читання повістки [powiastki]: її очі, хоч і нечасто, блищали запалом, а бліде личко рожевіло час від часу; мушу також і себе похвалити, що при читанні розгорнув цілу шкалу почуттів і таким чином оповивав уривочки при акцентуванні. Спитайте тепер, Івасю, п. Юзю: де монастир, де хвороблива мізантропія?.. Пурхнули кудись далеко, за ліси, за ріки, за лісисті гори, а розбуджена суспільна думка пройняла молоде чуття, стала метою і дорогою життя. Дорога скромна, але корисна: обов'язки народної учительки, народ і народ, і нічого, крім цього слова. З усього цього виникає, річ ясна, єдиний

¹⁸⁸ Літературна спадщина: Іван Франко. Вип. 1. С. 65.

¹⁸⁹ ІЛШ. Ф. 3. № 1618. Арк. 85.

¹⁹⁰ ІЛШ. Ф. 3. № 1615. Арк. 403. Під назвою «Листи про Шашкевича» Павлик мав, можливо, на увазі Франкові «Критичні письма о галицькій інтелігенції» (1878), в яких чимало місця відведено постаті Маркіяна Шашкевича та альманахові «Русалка Дністровая».

висновок: не було людини, яка б розбудила в тій мовчазній істоті певні суспільні почуття, хоч би й найслабші; решту доповнили б книжки. Ви, Івасю, що знаєте людей і психологію, вчинили шляхетно, далєбі! Не знала Вас дівчина і не зуміла вчасно оцінити <...>¹⁹¹.

У листі до Франка від 20 липня 1884 р. своїми враженнями від прочитання повістки «На дні» ділилася Климентина Попович, натякаючи на особисті почуття і на колишні стосунки Франка з Ольгою Рошкевич. Зізнавалася в тому, що прочитала цей твір з сильним зворушенням. «Читаючи, я перебувала серцем все, що перебув-визнав бідний Андрій. Разом з ним я терпіла, разом і тішилася. Я навіть й любила разом з ним – не лиш ту високу ідею, бо ж я їй вже давно перед тим поклонялася, але я полюбила – чи Ви повірите? – я полюбила разом з ним його любку, його Ганю. Але відтак, коли та любка, не маючи настільки волі і витривалости, щоб опертись силованням, виходить за другого, втоди доперва я розминулась з Андрієм, бо коли він не перестає її обожати, вдоволяючись поділеним щастям, я зненавиділа її цілим серцем за тоє, що вона вміла-могла зробити Андрія щасливим, як на се він заслужив, та не стало волі, не стало сили. За се я її ненавиджу і завидую їй тепер тих чарів, що його до неї причарували, завидую тих плем'яних солодоців першої любови, яких зазнала, завидую їй всього-всього і ненавиджу її – Боже, як же се болить-пече в грудях»¹⁹².

Франко мав намір опублікувати повістку в перекладі польською мовою в петербурзькому журналі «Крај», і з цією метою надіслав переклад редакторові Еразмові Пільцу. Прочитавши рукопис, він у листі від 16/28 березня 1885 р. висловив свою оцінку творів: «“На дні” прочитав, річ дуже цікава, написана кров'ю, але не цілком рівна, а що найголовніше – не дуже цензурна. Попри це, буду старатися провести її крізь цензуру й у “Крају” вмістити»¹⁹³. Та все ж у листі з 14/26 липня 1885 р., покликавшись на те, що повість уже надруковано українською мовою, Пільц запропонував Франкові надіслати до журналу оригінальний польськомовний твір¹⁹⁴.

Однією з перших читачок повістки, котра висловила свої оцінки, була Еліза Ожешко. У листі до Франка від 20 березня 1886 р. з Гродна вона назвала «На дні» та «Захар Беркут» «прегарними творами» («prześliczne utwory»)¹⁹⁵; зізналася, що пізнала в Франкові «високоталановитого й безмежно симпатичного письменника»¹⁹⁶.

Не без впливу Франка Еліза Ожешко знайомилася з українською літературою, листовно прохала адресата по змозі надсилати їй знакові твори нашого письменства, ділилася враженнями від прочитаного. Її листи від 20 березня та 8 квітня 1886 р. свідчать про те, що вона знала окремі твори Франка й що «Воа constrictor», «На дні» та «Захар Беркут» припали їй до смаку. У листі з 8 квітня 1886 р. Ожешко писала Франкові: «Чим більше читала, тим сильніше відчувала дивну насолоду і поезію цієї літератури. Чиста вона, як кришталь, тепла, як літній вечір, несподівано оригінальна, до жодної іншої, що мені відомі, не схожа. Може, трохи бракує їй широких просторів думки і на її арфі я не знайшла ще всіх струн людського чуття. Отже, знаєте, що мені здається? Здається мені, що власне Ви, Шановний

¹⁹¹ ІЛШ. Ф. 3. № 1629. Арк. 300–301.

¹⁹² ІЛШ. Ф. 3. № 1618. Арк. 568–569. Див. також: Укр. літературознавство. Львів, 1970. Вип. 11. С. 122.

¹⁹³ ІЛШ. Ф. 3. № 1603. Арк. 561.

¹⁹⁴ ІЛШ. Ф. 3. № 1603. Арк. 616.

¹⁹⁵ Orzeszkowa E. Listy. Warszawa; Grodno: Nakładem Towarzystwa im. Elizy Orzeszkowej oraz Instytutu wydawn. “Biblioteka Polska”, 1938. Т. II: Do literatów i ludzi nauki. Cz. II. S. 253.

¹⁹⁶ Ibid. S. 254.

Пане, призначені влити в неї більшу суму філософських елементів, ніж вона містить, і розширити її психологічні обсяги. Роблю про це висновок з двох Ваших повістей: “Воа Constrictor” і “На дні”, котрі відзначаються дуже філософською і глибокою думкою, і з Вашого “Захара Беркута”, в якому шкала людських почуттів і пристрастей є ширшою, а особливо різноманітнішою, ніж в інших, відомих мені українських повістях»¹⁹⁷.

Цікавим з огляду на естетику твору є висновок цензора Петербурзького цензурного комітету Алфьорова про необхідність заборонити книги М. Драгоманова «Историческая Польша и великорусская демократия» та І. Франка «На дні» від 23 січня (4 лютого) 1890 р.: «П. “На дні”, соч[инение] И. Франка. Описывается арестование австрийскими властями, за неимение паспорта, молодого образованного паньча, его без суда и расправы заключают в тесный, тёмный, смрадный карцер, где давно уже томятся 9 бродяг, из простонародия, подонки общества, голодные, измученные и больные. Несколько дней молодой интеллигент проводит в этих ужасных условиях и накануне его освобождения ему ночью с целью ограбления перерезывает горло один из бродяг, одичалый, доведённый лишениями, несчастьем и грубостью тюремщиков до скотского состояния.

Хотя содержание этого рассказа не может быть признано преступным, оно всё же представляется весьма тенденциозным по своему крайнему реализму и по тому удручающему впечатлению, которые автор имеет в виду произвести на читателя описанием бесчеловечности, зверства и безапелляционного своеволия полиции, жертвою которой является ни в чём не повинный образованный молодой человек, проникнутый любовью к страждущим и вообще, как то видно из рассказа, приверженец социалистических теорий.

Такое произведение по своему содержанию к обращению в России не могло бы быть ни в каком случае дозволено, хотя в списках запрещённых книг эта книга не значится»¹⁹⁸.

На сторінках «Народу» відомий літературознавець Євген Левицький виступив з рецензією на збірку «В поті чола», в якій найбільше місця відвів повістці «На дні». Значення твору рецензент убачав, по-перше, у розкритті психології деморалізації, «впливаючої з нужди, з понижаючого положення суспільного найбідніших верстов і тюремного життя»; по-друге, у змалюванні суто галицьких порядків, котрі панують у провінційних арештах. Тим-то «На дні» набуває загального, вселюдського значення, водночас маючи в собі риси локальні, і є точним образом культурного стану Галичини¹⁹⁹.

На думку Левицького, талант Франка виявився в цьому творі з усією силою; процеси деморалізації особистости письменник вивів переконливо, зримо й пластично, з усіма подробицями. Ба більше, він продемонстрував, як тюремна атмосфера «змінює етичні погляди одиниці, змінює цілого чоловіка, витворюючи новий відражаючий тип, крайнє здеморалізований, сказати б, олицетворення того огидства і гнилі, що запанували-розсілись в арештантській норі». Такого впливу не позбавлений навіть інтелігентний Андрій Темера, який, хоч і є «світлою картинкою» твору й контрастує з іншими мешканцями в'язниці (насамперед Бовдуром), все ж «єсть одно в стані психічнім Андрія, в чому він стає подібний до других замкнених в тюрмі – се той є г о і з м, що пригноблює усіх, хто терпить, хто діставсь на тото

¹⁹⁷ Ibid. S. 264.

¹⁹⁸ Іван Франко. Документи і матеріали. 1856–1956. К.: Наукова думка, 1966. С. 141, 143.

¹⁹⁹ Левицький Є. В поті чола. Образки з життя робучого люду. Написав Іван Франко. Львів, 1890. XVI+320 с. [Рец.] // Народ. 1891. № 7. 1. IV. С. 110.

дно суспільності. <...> Ось чому слова й думки Андрія виглядають наче гарні фрази і більше нічого, ось чому вони немов літають десь поза найближчими людьми так, якби порвалася нитка, котра злучила б їх з реальним ґрунтом».

Повістку «На дні» поруч із повістю «*Voia constrictor*» рецензент визнав найкращим твором І. Франка, відзначивши при цьому точність психологічного аналізу, жвавість викладу, характеристичність введених типів, ясну й зрозумілу тенденцію. Успіх творові забезпечив і особистий тюремний досвід письменника²⁰⁰.

З погляду А. Кримського, «На дні», – одна «з найбільш визначаючихся повісток», в якій письменник талановито змальовує картини пониження людської особи. У ній автор виявляє себе добрим психологом «в смаці Достоєвського», і його твір здійснює помітний вплив на читача. Однак рецензент відзначив надмір кривавих і бридких сцен, епізодів та деталей твору. «Не конечно стіснятися законами естетики – це так; та й сам предмет вимага часом кривавих сцен. Але Франко іменно любить у їх і подає їх нам надто залюбки. Коли б'ються арештанти та роз'юшують обличчя одно 'дному, то Франкові, очевидячки, мало тих поразяючих, страшених подробиць, які їм намальовано: він ще примушує кров дзюрити на хліб <...>». «Нащо таке надуживання прав реальної школи? – запитував критик. – Ще можна розуміти ті картини цього роду, котрі мають певну ціль, вмовляють в нас огиду до мерзоти і тим можуть чинити добротворний моральний вплив. А у Франка є багато такого, що болізно дратує одні лиш нерви»²⁰¹.

Свої міркування про повістку «На дні» Агатангел Кримський висловив також і в огляді 25-річної письменницької праці Франка (1898). «Звісне діло, що тая повість писалася серед страшних обставин (в Коломиї літом 1880 року): на самоті, в голоді, в тяжкій недозі, в близості смерті, в безнадійній розлуці з милою (її він вивів у повісті під ім'ям Гані) – через те можна вибачити авторові безліч гірких мелодраматичних викликів, емпатичних віщувань, іноді хлоп'ячо-революційних філософствувань і іншого суб'єктивного, ліричного елемента, яким просякла тая повість. Але нема де правди діти: спокійніший, епічний тон був би личив тій повісті далеко більше; він не тільки не був би зменшив тої трагічності, з якою описано дно суспільності, а навпаки: авторова об'єктивність робила б на читача якраз найтрагічніші враження. Може бути, не завадило б повісті і те, щоб у ній було трохи менше кривавих та гидких сцен. Далі: в перші дві глави варто було б влити трохи більше жвавості». Усі ці вади, на переконання Кримського, не применшують її популярності серед читацької публіки, і то не лише української: «А втім, навіть така, яка вона єсть, повість “На дні” незвичайно славиться скрізь: і між своїми, і між чужими, між людьми з усяких націй і партій. <...> Великий артистичний талант, тонкість психології і глибінь багатьох думок зробили те, що тая суб'єктивно-нервна повість однаково порушує всіх». І далі: «Написання повісті “На дні” дало Франкові велику писательську техніку, і дальші його повістки – бездоганні формою»²⁰².

Ведучи мову про повістку «На дні» в «Історії літератури руської», Омелян Огоновський відзначив немотивованість заключного вчинку Бовдура: «Та коби сеся трагедія скінчилась убійством Темери, то Бовдур у своїм звірячій нестями явив би ся лиш консеквентним переступником. Аж ось, ні сіло ні пало кається він нараз свого злочину, хоча щойно мочив руки в крові зарізаного Темери. <...> Такий Бовдур, яким автор змалював його до вбійства Темери, не міг опісля кається свого

²⁰⁰ Там само. С. 111, 113–115.

²⁰¹ Хванько А. [Кримський А.]. В поті чола. Образки з життя робучого люду. Написав Іван Франко. Л., 1890. XVI+320 с. [Рец.] // Кримський А. Твори: В 5 томах. Т. 2. С. 315–320.

²⁰² Кримський А. Д[окто]р Іван Франко. С. 516–517, 520.

злочину, – теє тіло, що досі було мешканням якогось біса, якоїсь дикої, звірячої душі, не могло вже зелектризуватись ніякою катастрофою!» Наявність драстичних сцен «вменшають стійність реального твору» (у цьому Огоновський погоджується з Кримським), образи Темери й Бовдура здаються рецензентові не цілком природними, та все ж «сей реальний твір потрясає сильно душею читача»²⁰³.

1892 року повістка вийшла друком чеською мовою у перекладі Б. Соколової («Na dně». V Praze, 1892. 96 s.) і одразу ж привернула увагу чеської критики. У рецензії, підписаній криптонімом *-b-* і оприлюдненій у празькому журналі «Časopis českého studentstva» (1982. R. III. S. 371–373), автор вів мову про схильність людини до здійснення злих учинків. «Перед цією бідною заплющую очі, – писав він, – аби не довелося ненавидіти людство, котре дозволяє своїм дітям грабувати, красти, жебракувати, поневолювати, запродаватися, валятися в моральному й фізичному бруді. Оце дно людського суспільства густо вкрито нечистотами, які ніколи не висихають, як підлога дрогобицької в'язниці, а по них повзають тисячі життів, котрі заради людської гідности також мають хоч трохи права на вільний, відкритий сонячний простір, як і ті, хто вище. І нікому не можна зарікатися від того мокрого, просякненого брудом дна: провина долі може збити кожного з нас, як у дрогобицькій в'язниці збила філософа Темеру. Тоді ваше серце мусило би вкритися кам'яною корою, щоб не тріснути від жалю, пам'ять мала б утекти, а почуття скрижаніти, щоб не терпіти так, як Андрій Темера у дрогобицькій тюрмі»²⁰⁴. Рецензент охарактеризував постать Бовдура: «Це бридка істота, страшна через свою нерухому байдужість і спосіб життя, якщо це можна назвати життям – валятися по підлозі і їсти щодня хліб за 14 крейцерів, без думки, без пам'яти, окрім хіба про хліб, що його отримає завтра. Однак ця істота стала такою не зі своєї вини. За себе вона не повинна відповідати жодним словом, за неї відповідає її оточення, всі ми, все суспільство». Давши Бовдурові хліба, ковбаси й горілки, Андрій лише «роздразнив його, наповнив жадібністю, прагненням почуватися добре. А що на його ступені розвитку означає добре ся мати? Він не прагне душевної радості, бо не знає навіть, що воно таке, життя вже давно викинуло її йому з пам'яти; наситити ж тіло, напитися, втопитися в горілці – ось його радощі. Упитися, одуріти, забутися»²⁰⁵.

У рецензії відзначено, що новели письменника є найкращими зразками української літератури, а Франко – найчільнішим українським реалістом. «У його новелах люд східної Галичини – українці, поляки, євреї – живе реальним життям. Його реалізм при цьому не без тенденції; не тієї тенденції, що означає досяжність чи має якийсь кінцевий задум, а такої, котра дає авторові матеріал та ідею. У ній тенденція є мотивом для літературної творчости. Це любов до людей, котрі страждають і працюють у поті чола. Це чиста любов, яка виникає зі співчуття та пережитих терпінь. Саме тому, що та його любов – елементарне почуття, то, читаючи книжку, відчуваємо, що змусило його написати її». Почуття любові до людей передається від письменника до читача. Його новели присвячені праці, стражданню та бідунцям. «Того почуття, – провадив далі рецензент, – не знайдемо в російських реалістів. Толстой обожноє мужика і подає його життя як зразок людського життя: Левін в “Анні Кареніній” хоче за одну мить стати мужиком. Достоевський очевидно бачить тут прірву між собою, дворянином, і простою російською людиною, й відчуває разом з ним, а не за нього. У “Записках із мертвого дому” просто сим-

²⁰³ Огоновський О. Історія літератури руської. Част. 3. Відд. 2. С. 1043.

²⁰⁴ *-b-*. Ivan Franko: Na dně. Přeložila Bohuslava Sokolová. Vzděl[ávací] bibl[iotéky] sv. 17 [Рец.] // Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. С. 595–596.

²⁰⁵ Ibid. S. 596.

патизує добрим рисам простої людини, але дивиться на неї зблизька оком лікаря, котрий здійснює розтин, замість того щоб співчувати їй до останнього куточка свого серця. Франко ж перейнятий любов'ю до трудівників, бо сам страждав». Його твори – це «часто понурі картини, створені сірою барвою, але не відвертаймося від них із гримасою, а прихилиймося до них із відданим співчуттям сестри милосердя. Добре, якщо вас не відштовхують жахливі сцени і страшні картини в “Жерміналі” Золя, де є важкі терпіння, котрі відкупили б ще важчі гріхи. Старому Бонмортові, котрий сплавляє вугілля і все життя проводить у тій чорній атмосфері, а перед ним ще три покоління з родини там склали кістки, мусили б відпуститися, якби зруйнувалася вся шахта Воре. Вважаєте, що філософія страждених схожа до філософії вищих верств? Порівняйте їхні погляди на честь, мораль, порядність зі своїми – загляньте їм у душу, зрозумійте їхню психологію і побачите, що часто осуджують злочини, котрі в їхніх очах виглядають досить невинними. На просту людину дивиться її очима, зрозумійте її, а тоді багато чого пробачте їй.

Франко змушує дивитися на просту людину її очима»²⁰⁶.

Ще одну анонімну рецензію на повістку надруковано в журналі «Niva» (Брно, 1893, № 3). «“На дні”, – йдеться в ній, – образок (obrázek) (96 сторінок), що його з малоруської переклала Богуслава Соколова. Сталося це завдяки справді сильному напруженню жіночих нервів, адже важко цю книжку дочитати через жахливий зміст. Витримаєте “Записки з мертвого дому”, бо російська література приготувала вас до мук сибірських засуджених; але книжка Достоевського не обіллє холодним потом, не вразить, не упокорить, як Франкова ліцензія на відверте в Галичині. Жажіття галицької в'язниці виступають настільки огиднішими, наскільки Франко менший митець, ніж Достоевський, однак вони мають на собі печать правдивості». Оскільки Франко сам страждав замолоду, пізнав на собі суворість тюремних дозорців, то побут персонажа у в'язниці і його раптову смерть зобразив точно. «Те, що чуємо про життя засуджених у виступах Пернерсторфера та Кронаветтера, є казкою проти образка “На дні”. Кеннан, який подорожував до Сибіру, повинен знати і ближчі землі»²⁰⁷.

На появу повістки «На дні» в перекладі Соколової відгукнувся відомий чеський поет, есеїст, літературний критик та перекладач Арношт Прохазка (1869–1925). Його рецензію видрукувано в журналі «Literární listy» (1893, № 12). «Начебто весь бруд і вся мерзота, намул і біда життя, задушливі випари й отруєна атмосфера, крики жаху та відчаю, душевний холод і пустка, тілесна хвороба, виснаження, гнилизна, приплив холодної темряви навалилися на вас, стиснули вам горло, потолочили вам груди, пригнули вам голову. Це емоційний, враженневий, отруйний, жорстокий наслідок читання, котрий падає на вас першої ж миті, руйнує і знищує кожне розважне міркування. Але з того хаосу найжорсткіших і найвідчайдушніших відчуттів кристалізується тиша співчуття і співстраждання.

Сюжет зовсім простий у своєму перебігу. <...> Це вісь, основна лінія, до якої прив'язані фрагментарні розповіді про інших, розгортається природно і повільно, логічно, крок за кроком. Однак слід було доповнити, простежити, вибудувати психічне життя вбивці, починаючи від першого зародка думки, на різних етапах та еволюційних моментах, у двобої з останнім незначним залишком кращої, ясної

²⁰⁶ Ibid. S. 598–599.

²⁰⁷ /б. н./ Ivan Franko: Na dně [Рец.] // Там само. С. 600–601. Енгельберт Пернерсторфер (1850–1918) та Фердинанд Кронаветтер (1838–1913) – австрійські політичні діячі, публіцисти, депутати Державної ради у Відні, де часто порушували проблеми жахливого утримання в'язнів у австрійських, зокрема галицьких, тюрмах. Джордж Кеннан (1845–1924) – американський журналіст, письменник, мандрівник, автор книг про Сибір, у яких розповідав про життя політичних і кримінальних засланців.

свідомости, аж до остаточної перемоги; як і останні миті після марного вчинку, тільки нашкіцовані загальними, голими, лаконічними реченнями, ударами, рухами, думками; і так само внутрішнє життя головного героя, всі гострі, безперешкодні та нестримні удари й напади невідомих, непізнаних, несподіваних, прихованих печалей і жакіть на його розум, серце, душу, у всій повній, яскравій силі та різноманітності, у всіх відтінках і градаціях замість сухих повторюваних шаблонів або теоретичних та пропагандистських відступів, для автора дорогих, святих, провідних ідей, зусиль, емоцій, а поруч із цим – живе, рельєфне у враженнях та настроях сконструйоване місце, тюрма, з усім її брудом та пороком, щоб твір був досконалим, органічною мистецькою цілісністю. Хоча образ вібує життям, а персонажі говорять і діють самостійно, та головна мета, основна ідея, перший імпульс, котрий вів письменника, тобто тенденція книжки, є занадто помітною і проникною. Йому йшлося не про те, аби в кількох розділах подати образок із життя «ображених і принижених» заради самого життя, незалежно від наслідків, а саме про ці наслідки й заради них. Він не стає проповідником, але забруднює мистецький твір. У цьому слабкість книжки. Втім, це можна пояснити коротким часом її написання – чотири дні (Коломия, 17–20 червня 1880 р.)»²⁰⁸.

Автор ставить поруч два світи: «світ простих людей, скривджених життям і першою чергою суспільством; вказує, що винні не вони, а обставини, час, інші люди, оточення; нещастям кинуті в біду, вони хотіли працювати, працювали до знемоги, зрештою, впали без допомоги інших, притлумлені та притиснуті до землі, аж поки не зміцніла їхня так звана справедливість у потребах і бажаннях. У довгому важкому ув'язненні майже не нарікають на свою байдужу, децю тупу долю». А з іншого боку – представник нових прагнень до визволення всіх пригноблених та до загального блага, котрі супроводжуються нездатністю пізнати, що треба зробити для цього визволення»²⁰⁹.

Мета й задум Франка, на думку рецензента, – «викликати в читачів любов, терпіння, співчуття до тих нещасних, відкинутих, потоптаних, пробудити в кожному таємну, приховану, більш чи менш сильну здатність до опору й бунту проти несправедливости, проти всього того суспільства, яке плекає, дозволяє, схвалює жорстокість, яке замість братньої любови зачиняє людей до смердючих ям, віддає під нагляд і сваволлю суворих, бруталних дозорців». Письменник веде читачів на дно суспільства не для того, щоб запитати: хто винен?, а щоб прямо й відверто відповісти «за тих потоптаних, проти інших, проти суспільства». «Тут із невблаганною впертістю з'являється, міцніє й осідає думка: що порівняно з появою таких типів, із цілковитою бідністю та спустошенням тіла й духа є всі цивілізації, прогрес, людство?»²¹⁰

Франко не підбурує одних супроти інших, «його любов, безконечна і безмежна – Христова любов – бачить скрізь лише людей, які терплять, оступаються, мучаться. <...> Бачить, що живуть без взаємної любови, любови до ближнього, чесноі, великої, гарячої, братерської, котрої їм бракує, і хоче роздмухати її й нею наповнити серця.

Книжка пропагує ідею і показує шлях та засоби її реалізації, принаймні частково. У цьому сенсі її можна назвати соціалістичною»²¹¹.

²⁰⁸ Procházka A. Ivan Franko: Na dně. Z maloruštiny s dovolením autorovým přeložila Bohuslava Sokolová. Vzdělávací bibliotéky sv. 17. Nákladem vydavatelstva "Časopisu českého studentstva". V Praze 1892. Str. 96. Cena 30 kr. [Рец.] // Там само. С. 602–603.

²⁰⁹ Ibid. S. 603.

²¹⁰ Ibid. S. 604.

²¹¹ Ibid.

Того ж 1893 року з'явилася рецензія, підписана криптонімом *J. K.* «На дні», йдеться в ній, – це «історія, яка захоплює і глибоко схвилює читача. Брутальна історія невинного юнака, якого лише за те, що вибрався в інше місто до приятеля без документів, староство кинуло в жакливу тюрму, майже катівню, просякнуту духом огиди й прокляття, де тісняться вісім в'язнів, занедбаних, брудних, здичавілих, у голоді й холоді». «Не знаю, – вів далі рецензент, – чи залишить вас понурий образ малоруського письменника без відчуття важкого й холодного жаху, чи не увійде у ваші думки щось із цієї нерухокої темряви, смутної пекельної печери, до якої вас письменник завів за декілька миттєвостей із вільного, ясного світла вашої кімнати чи вашого кабінету».

На думку автора, «Іван Франко не має мистецьких аспірацій. Тче тканину своєї новели в одному місці і вкладає в неї, часто й без кінцевої потреби, свої соціальні й людинолюбні думки стилем памфлету й брошури, тоном майже проповідницьким. Але й останні розділи повістки написано не заради чого-небудь, а щоб служити тенденціям автора, пропагувати його думки та міркування. Візьмемо до прикладу розділ другий. Опис камери. Згадаймо, як описує в'язницю Байрон (у поемі “Шильйонський в'язень”). Або наш Маха²¹² в найкращій, без сумніву, частині свого “Мая”. І порівняйте з ними Франкову тюрму. Розумієте, навіщо Франко так детально, так розлого описує не лише сирі стіни, почорнілі від вологи двері, зігнилу солому на ліжку; від його спостережливості не сховається й найменша деталь мерзоти, бруду та нечистот тієї печери, в яку завів власноруч; чому він помічає те чорне в'язке харкотиння, випльонуте на стіну й асфальтовану підлогу камери, і парашу з екскрементами, що поширює смердючу отруту в загуслому, затхлому, зіпсутому повітрі в'язниці. З відразою поспішаєте до світліших сторінок книжки, але тут автор вас затримує, і складається враження, що він вас запитує: як можна в такій печері тримати людей, котрі, як і ви, відчувають красу й потворність життя, його радощі й печалі, – як з огляду на звичайну гуманність і мораль виправдати тих, хто у свого брата відбирає свободу, волю, повітря та світло й ув'язнює його в тій огидній ямі. Проти теорії ви мали б свої заперечення, проти думок письменника свої міркування, але перед образом, що його автор накреслив, – просто повісьте голову й мовчіть»²¹³.

Рецензент стверджував: «Кому з цієї позиції доведеться дивитися на ту книжку, той відзначить ті її сторінки, про які чистий митець для мистецтва гордо промовив би: анатема. Бачення автора – це репортерська докладність зі значною дозою сухости поліційних протоколів, справжнім співчуттям, радість, яка випливає з найчистіших мотивів і з якою струшує і обертає ганчір'я, досліджує запахи, висвітлює мерзоту й бруд і оглядає висхлі, вкриті корою бруду тіла своїх героїв». Ведучи мову про бійку в'язнів, автор рецензії називає письменника адвокатом, котрий «долучив до справи найяскравіші, найефектніші документи з вагомим звинуваченням усього суспільства, яке дало zdeградувати тим нещасним, що вкрило їхнє серце грубою крижаною корою, а воно ж теж знало почуття добрі й шляхетні; того суспільства, що одібрало від них свободу, повітря та світло».

«В останній сцені повістки, – йдеться в рецензії далі, – письменник на повну силу й у непорушній чистоті висловив думку українського народу, котрий кожного злочинця, навіть найтяжчого і найбільш винуватого, має за людину “нещасну”, зламану засудом і жорсткими законами природи, і до неї потрібно мати жаль»

²¹² Карел Гінек Маха (1810–1836) – чеський письменник доби Романтизму.

²¹³ *J. K. Ivan Franko: Na dně. Z maloruštiny přeložila B. Sokolová. Vzdělávací bibliotéky svazek 17. V Praze 1892. Nákladem “Čas[opisu] českého stud[entstva]”. [Рец.] // Там само. С. 606–607.*

і співчуття». На завершення рецензент закинув Б. Соколові «рабську залежність від оригіналу», незграбність перекладу, наявність значної кількості українізмів та грубих мовленнєвих і стилістичних помилок²¹⁴.

1898 року в журналі «Česká stáž» (Прага, № 33) з'явилася рецензія без підпису на вихід у перекладі чеською мовою Франкових творів «Boa constrictor» та «Украдене щастя». У ній рецензент знайшов місце для оцінки повістки «На дні», де, за його спостереженнями, зовсім немає ідеалізації народного життя, котра містилася в творах багатьох слов'янських письменників, немає тієї лагідності й обережності, з якими автори вели мову про важкі епізоди з життя народу. У Франкій повістці «скрізь віднаходимо всепроникну, непереборну жадобу правди, навіть найгарячішої, і сміливу силу на службі сучасних прагнень до визволення народу»²¹⁵.

Франтішек Главачек у літературному портреті «Ivan Franko», що його приурочив до 25-річчя творчої діяльності письменника, вів мову зокрема про обставини Франкового ув'язнення, за яких створено повістку «На дні». «Не дивно, що в такій ситуації занурював пензель у найтемніші барви; це помітно і в інших його творах, написаних у подібні важкі хвилини»²¹⁶.

Євген Деген відзначив, що мешканців в'язниці Франко описав «с таким мрачним реализмом», а, познайомивши читачів з обставинами написання повістки, запитував у них: «Не правда ли, как это похоже на страничку из известного романа Хамсуна “Голод”? Не правда ли, действительная жизнь есть самый смелый художник? Она создаёт такие положения, рисует такие картины, пред которыми бледнеет человеческая фантазия»²¹⁷. Твір «На дні», за Дегеном, засвідчує і найкращі боки таланту Франка, і деякі недоліки у виконанні. «Крупный изобразительный талант автора» виявився в описах мешканців камери, до якої потрапив Темера, особливо діда Панька, Стебельського, Бовдура й самого Андрія. «Из обитателей каземата дид Панько образует центр, около которого группируются остальные»; він «научился спокойно относиться ко всякой невзгоде», зберігши, однак, «здравый смысл», який каже йому не поступатися ні на крок «обыденными принципами немудрой ходячей морали, которые при всей своей элементарности препятствуют тому, чтобы в этом месте плача и скрежета зубов восторжествовала полная анархия, чтобы люди не перегрызлись между собою, как дикие звери, посаженные в узкую клетку. Он один между всеми сохранил даже малорусский юмор, который хоть минутами скрашивает удручённое настроение союзников»²¹⁸. «Другой любопытный экземпляр, – продовжував Деген, – это доморощенный философ Стебельский», котрий, прагнучи праведного життя, покинув колишні заняття. «Заметим здесь опять, что учение гр. Толстого на этот тип не могло оказать никакого влияния, потому что в 1880 г., когда написана разбираемая нами повесть, не появилась ещё даже и “Исповедь”. Стебельский, несомненно написанный с натуры, очень близок к тем народным элементам с преобладающим чувством нравственности, из которых выходят иногда штундисты, а иногда блаженные и юродивые»²¹⁹.

Бовдур являє собою цілком протилежний тип. «Благодаря условиям его жизни, в нём до возможной степени атрофировались все альтруистические чувства».

²¹⁴ Ibid. S. 607–608, 609.

²¹⁵ [Б. н.]. Ivan Franko: Boa constrictor – Ukradené štěstí (Světové knihovny č. 28–29) (Svět. knih. sv. 59. Nákl. J. Otty) // Ibid. S. 610.

²¹⁶ Hlaváček F. Ivan Franko (K 25 jubileu literární jeho činnosti) // Ibid. S. 638.

²¹⁷ Деген Е. Иван Франко (Галицкий писатель). С. 44.

²¹⁸ Там само. С. 45.

²¹⁹ Там само. С. 45–46.

Покинутий невідомими йому батьками, всіма відштовхуваний і погорджуваний, у вічній гонитві за нещасним шматком хліба, «этот человек как бы самою судьбою был предназначен на жизнь бродяги. Не испытал на себе никакого цивилизующего влияния ни семьи, ни школы, ни организованного сожития, он сохранил о добре и зле первобытные понятия дикаря: когда я съем врага, – это добро; когда он меня съест, – зло. Чувствуя себя парией, отверженным, занимая последнюю ступеньку общественной лестницы, он платит этому обществу стихийной непримиримой ненавистью хищного зверя, не знающего компромиссов»²²⁰.

Найслабше, на думку Дегена, виписано образ Андрія Темери. «На этом не стоило бы останавливаться, если бы и в других произведениях Франко не обнаруживал подобное же неумение создать живой тип из интеллигентного класса, особенно если он относится к этому типу с симпатией. В данном случае мы имеем дело с несомненным фаворитом автора». Темера позбавлений темпераменту, необхідного для всякого громадського діяча, «так сентиментален и плаксив, каким сам Франко, вероятно, никогда не был, и поэтому рассчитывать на критическое отношение его к самому себе и к своим “идеям” нет никакого основания»²²¹.

Підсумовуючи свої розмірковування про повістку «На дні», Деген відзначив, що вона «остається одною из самых ярких картин человеческих страданий, которые зависят от дурной организации общества; многие страницы этого рассказа смело могут занять место рядом с “Записками из мёртвого дома” и оставляют в каждом читателе тяжёлое сознание, что и он несёт свою долю вины за те общественные несовершенства, которые уродуют и гнетут столько человеческих жизней»²²².

Лев Турбацький віднайшов сюжетно-психологічні паралелі між повісткою «На дні» та романом Ф. Достоевського «Злочин і кара». У Франковому творі, за його спостереженнями, «переведена та сама ідея, що в Достоевського “Вині і карі”». Автор хотів нам показати докладну аналізу того, як чоловік доходить до злочину, хотів розібрати попереджаючий психологічний процес. Та коли герой “Вини і карі” Достоевського – чоловік просвічений, то в студії “На дні” героєм тим Бовдур, чоловік, котрого доля засудила жити на дні суспільности. Крім того, сценерія у Франка о много страшніша, як у Достоевського, бо річ діється в бориславській в’язниці, котру автор змалював по-мистецьки. То оповідання – одно з найліпших оповідань Франка, і хоть критики дотеперішні робили йому деякі закиди, то все-таки яко аналіза душі чоловіка, яко психологічна студія буде се оповідання мати в нашій літературі все велику вартість»²²³.

Високу оцінку Франковій творчості дав польський літературознавець Густав Пйотровський, який у праці «Zola i naturalism» (1900) писав: «В убогій українській літературі очевидним є сильний вплив Золя на Івана Франка, котрий колись перекладав “Ругон-Макарів”. Проте він глибший, ніж Золя, і виразно відчутно в ньому соціалістичну тенденцію (“Voа constrictor”, “Борислав”). Золізм найбільш помітний у його “На дні”»²²⁴.

Повістка вийшла друком у перекладі російською мовою у видавництві «Донская речь» (1905. № 47). У бібліографічному огляді книжок цього видавництва М. Малиновський згадав і твір Франка, коротко подавши читачам його

²²⁰ Там само. С. 46.

²²¹ Там само. С. 46–47.

²²² Там само. С. 47.

²²³ Турбацький Л. Іван Франко (В 25-літній ювілей його літературної діяльності) // Буковина. 1898. № 125. 21. X / 2. XI. С. 1–2.

²²⁴ Piotrowski G. Zola i naturalism. Lwów: Nakładem księgarni H. Altenberga; Warszawa: Księgarnia pod firmą E. Wende i Spka, 1900. S. 154.

зміст: «Этот рассказ показывает в то же время, как современная бюрократическая система суда и наказаний калечит душу человека, доводит его до полного отупения, воспитывает зверя и в заключённых, и в тех, в чьих руках находится судьба заключённых, от высших чинов до надзирателей и жандармов включительно»²²⁵.

Ведучи мову про тюремні оповідання Франка, зокрема про повістку «На дні», О. Грушевський зауважив: «Знов важкий реалізм поодиноких сцен та глибокий сум самих умов тюремного життя. Велике значіння мають ці різкі описи тюремного життя, що розкривається ві всій своїй гідкій повноті перед очима Андрія Темери (“На дні”): се грізне, але завше потрібне моменто для нашого апатичного та самолюбного суспільства. Автор підіймає разом з тим й инше питання. Андрій Темера опинився “на дні”, в тюрмі цілком припадково, але письменник малює нам в тій тюрмі і деяких инших, кому при звичайних умовах цілком натуральне місце в тюрмі, на дні, бо вони становлять нижчу верству на самім дні суспільства», як-от Бовдур²²⁶.

Михайло Коцюбинський у рефераті «Іван Франко» (1907) відзначив, що у творах на тюремну тематику («На дні», «Тюремні сонети») «гуманне, чутливе серце поета вмів знайти краплину людського навіть в такому тупому і дикому представникові низин суспільності, як Бовдур <...>. У нього [Франка. – М. Л.] нема шовінізму: люди діляться на два табори: на кривдників, проти яких він гострить, як меч, своє слово, і покривджених, яким він оддає своє серце»²²⁷. Повістка «На дні», як бачимо, привернула увагу критики, котра назагал винесла їй високі оцінки, вказавши водночас на такі вади, як драстичність натуралістичних описів та мелодраматизм у створенні образу Андрія Темери.

«На дні», на думку А. Крушельницького, – один із найсильніших творів Франка. Він, як і інші, є виявом «скрайнього натуралізму», яскравою замальовкою соціального низу – того образу, «що його незабаром впровадять у європейську літературу інший слов’янський письменник, чудовий маляр суспільного дна Максим Горький. Усе те, що викликає подив Європи за останні десятки років, знайшло своє сильне вираження у цій та інших тогочасних новелах Івана Франка»²²⁸.

3.9. Аристократи і маргінали

Своєрідною антитезою до твору «На дні» стало оповідання «**На вершку (Кілька хвиль з життя людей, “нічого не заробивших”)**», написане незадовго після повістки (у серпні 1880 р.). Франко знову звернувся до сюжету, що його апробував у драмі «Послідній крейцар». У номері фешенебельного краківського готелю зібралося молоде товариство з трьох шляхтичів (Ежена, Сімона і Жана) та двох повій (Тані й Мані), щоб «свобідно порадуватись усім тим, що дати може молодість, охота та достаток» [т. 15, с. 171]. Виклад побудовано так, що про мотиви їхнього зібрання, соціальний статус і внутрішній світ кожного з них читач довідується поступово. Про рід занять і стосунок до загальноприйнятих норм моралі натякають уже портретні описи молодих чоловіків. Ось Жан: «Се був молодець літ, може, 24 <...>, з лицем дрібним і чудно хорошо обрисованим, але блідим, мов стіна, так що невеличкі повні і рум’яні губи виглядали на тім блі-

²²⁵ Малиновский Н. Дешёвые общедоступные книги (Библиографический очерк). Издания товарищества «Донская речь» // Русская мысль. Москва, 1905. № 6. С. 233.

²²⁶ Грушевський О. Сучасне українське письменство в його типових представниках. Іван Франко. С. 31–32.

²²⁷ Коцюбинський М. Іван Франко С. 51.

²²⁸ Kruszelnyckij A. Szkice z ukraińskiej literatury współczesnej. S. 9, 16.

дім тлі мов підкрашені карміном. Лице те, хоч, очевидно, *винищене розпустою*, світилося щирістю і добродушністю, котра мимоволі навівала жаль за тим гарним чоловіком на кожного, хто тільки збоку дивився на нього» [т. 15, с. 166]. Обличчя Ежена таке ж «гарне, хоть також *клеймом розпусти націховане*» [т. 15, с. 167. Курсив мій. – М. Л.]. Оце «аристократичне товариство» зібрав Ежен (Євгеній К.), перед тим пограбувавши свого «вуйка» на десять тисяч гульденів. Сюжет твору розгортається повільно; він зітканий в основному з полілогів та сповідальних монологів, що ведуться в товаристві. Епізоди з приходом старого кольпортера та молодой арф'ярки є, на перший погляд, зайвими і нічого нового до розвитку сюжету не вносять. Однак саме з газетного повідомлення персонажі дізнаються про те, що поліція розшукує злодія, і цей момент у творі є кульмінаційним. Відчувши небезпеку, товариство поступово розходиться.

Вчинок Ежена, як випливає з його сповіді, був формою протесту проти тиранії, самодурства й фальшивої старопольської моралі вуйка. Розповідаючи Тані про своє минуле, він скаржився на умови свого життя в близького родича: «Вуйко держав мене в вічному страхі, в вічній погрозі. Строгі його приписи регулювали моє життя так, як накручений годинник. Найменше переступлення цих приписів каралось остро і беззглядно. Я вкінці привик, – ні в чім не мати своєї волі і у всім покладатися на приписи» [т. 15, с. 195]. Молода душа швидко відчула різницю між нав'язуваними правилами і реальним життям: «Те, чого мене вчено, стояло в різкім противенстві до моєї дійсності, і те противенство різало мою душу, мучило мене і до решти ослаблювало та ламало мою волю. Я ріс, мов та трава в пивниці» [т. 15, с. 195]. Намовлений Жаном, він постановив собі визволитися з-під гніту подвійних стандартів: «Так, я доведу протест до кінця, я стану чоловіком, слізьми і мукою обмитим з вікового прокляття!..» [т. 15, с. 187], адже «кілько шкоди причинив він [вуйко. – М. Л.] людям, кілька лиха та недолі, – а прецінь він жиє в багатстві і гордими ногами топче тоту громаду, котрої трудом і потом жиє» [т. 15, с. 190].

Франко змодельовав тип поведінки молодого чоловіка, що її досліджував у психологічній студії Ю. Охорович (про неї мова піде нижче): «Юнак нинішнього століття, визволившись від такої домашньої дисципліни, котра утримувала його моральність тільки страхом кари і вимогою послуху, компенсує свою давню неволю свавіллям, і маємо приклади, що такі люди ставали навіть злочинцями»²²⁹.

Крадіжка значної суми грошей спонукує Ежена до глибокого самоаналізу. Слова арф'ярки «не заробила я такої суми» [т. 15, с. 190], що їх вона промовила на знак подяки за щедрий гонорар, викликають у свідомості хлопця морально-етичні дилеми: чи, бунтуючи проти фальші, сам не став фальшивим? Укравши гроші, він «повними відрами черпав з повного джерела. Ну, а як, коли, чим він заробив на це?» [т. 15, с. 190]. Чого досягнув протестом? «Що ж се такого? Чи справді брехня в тім слові: не заробив? Чи справді він, його товариші і вся тота “сметанка суспільності”, нічого не заробивши в житті, має право жити?» [т. 15, с. 190].

Важкі роздуми, розпалені вином, доводять Ежена до пресуїцидного стану, з якого його вивести намагається повія Таня, котра непомітно залишилась у кімнаті. Вона зізнається парубкові в коханні, висловлює готовність іти за ним у в'язницю, пропонує своє товариство на життєвих шляхах, адже вони обоє, ступивши нечесним шляхом, стали маргіналами в очах суспільства. «Хіба ж і я не витручена з-між людей, не нап'ятована знаком погорди від усіх, що себе вважають чесними, так само... як і ти тепер?... Тепер ми рівні» [т. 15, с. 191], – резюмує вона.

²²⁹ Ochorowicz J. Miłość, zbrodnia, wiara i moralność. Kilka studiów z psychologii kryminalnej. Warszawa: Nakładem autora, 1870. S. 147.

Однак, пригнічений скоєним і не відчуваючи сил для переродження, Ежен здійснює самогубство, викинувшись із вікна готелю, і навіть любов Тані не може стримати його від такого вчинку. Тему морального занепаду представників аристократичного прошарку суспільства Франко продовжить у пізніших творах – «Із записок недужого», «Основи суспільности» та ін.

Оповідання «Із записок недужого» написане у щоденниковій формі викладу. Записки «бідного літерата», котрий потрапив до шпиталю (очевидно, психіатричного), охоплюють пів доби: від 6.30 ранку до 5.30 вечора 12 липня, саме на іменини (за старим стилем) коханої дівчини Олі. Автор фіксує на папері власні роздуми, плани, розповідає про стани самопочуття, а також про події останнього дня перед важкою недугою. Власне, із записок простежується «робота» психіки героя, що й становить сюжет твору. Персонаж закоханий у дівчину з гордо-шляхетського роду, яка, незважаючи на майнову та станову різницю, відповідає йому взаємністю: «Вона мене любить, а часи тепер такі, що всі шляхетські привілеї в кут перед чесною працею. Передо мною світ одвертий, а її багатства я не бажаю» [т. 15, с. 199]. Так у сюжеті твору вияскравлюється любовна лінія, на підставі чого оповідання можна зарахувати до любовного циклу прозових творів Франка поруч із новелами «Вільгельм Телль», «Різуни», «Дріада», «Неначе сон», оповіданнями «Між добрими людьми», «Батьківщина», повістю-новелою «Сойчине крило», романами «Не спитавши броду», «Лель і Полель», «Перехресні стежки». Крім того, «літерат» викладає план своєї повісти, котра мала б стати запорукою його щасливого подружнього життя: «Тим ділом я мушу здобути її, мою дорогу Олю, мушу здобути перші средства для нашого спільного життя!» [т. 15, с. 201]. В її основі – події з життя сучасного села, темного, принижованого паном, обдурюваного попом і знищованого корчмарями. У цьому селі з'являється «божий чоловік», проповідник штундизму, і поступово, не без переслідувань та інтриг з боку «ворожих сил» виводить селян на шлях світла й правди, «з тісної запліснявілої пристані на одверте море критики й мислі» [т. 15, с. 201], вчить тверезо аналізувати ситуацію й обстоювати свої права. Персонаж оповідання навіть планує відвідати Наддніпрянську Україну, щоб зібрати там потрібний матеріал і взятися до праці.

На момент написання щоденника він перебуває в стані амнезії, адже не пригадує, через що опинився в шпиталі і відколи перебуває тут. Власне, для розгортання сюжету Франко використовує засіб асоціативності мислення. Деталлю, яка допомагає персонажеві розмотати клубок асоціацій, стає «ракова зупа», що її подали в шпиталі на обід. Таку ж страву він їв у домі коханої дівчини Олі, якій давав лекції з німецької літератури. Цілковите порозуміння з нею («Твоя буду або нічия» [т. 15, с. 206]), прикра розмова з її братами, крах видавничих планів, секвестрація помешкання, поліцейний відділок, «нервова гарячка» і «темнота забуття» – ось ланки асоціативного ланцюга, за допомогою яких оповідач відновлює в пам'яті події останнього дня перед хворобою. Він дійшов висновку, що опинився у шпиталі завдяки Олиним братам, котрі таким чином прагнуть розлучити його з коханою: «Чим більше вдумуюся в тоту історію, тим виразніше бачу, що все се була підла, огидна інтрига її братів. Всі були з ними в змові: і журналісти, і мій властивець помешкання, і комісар поліції! <...> Але що се значить! Вона мене любить! Її вони не спрячуть, не залякають, не зломлять, – вона хоче бути моєю і буде моєю!» [т. 15, с. 209].

У шпиталі юнак довідався про смерть коханої, й такого удару пережити не зміг. Тому сюжетно вмотивованою є зміна щоденникової форми викладу на «потік свідомості», а саме на безпосередній внутрішній монолог як його різновид. Агонію психіки «літерата» передано безпосередніми фразами, без виразного син-

таксичного й логічного зв'язку, звуконаслідувальними словами: «О-де-де-де-де! Умерла! Р-р-р-р-р-тах! Бийте плішки, бийте, бийте! Валиться, бачите, – валиться!» І далі: «Як громи валять! Трах-трах! Як земля дрижить! Рятуйтеся! Набігає хвиля! Потопа, потопа! Сини будучини, зв'язані з дочками минушости, – загибель ваша! Не пощадить хвиля! І мене не мине! Серце вже залите, вже втопилося, мертве... Плюсь-плюсь! Як темно, яка бездонна п'ятьма. О моя повість, моя повість!» [т. 15, с. 211].

Наведений уривок вже не можна назвати щоденниковим записом. Це – голос всезнаючого автора, котрий занурюється у психіку персонажа і подає уривки його думок в оголеному вигляді. Внутрішній монолог персонажа має дуже поверховий зв'язок із попереднім розвитком сюжету. «Потік свідомости» переакцентує увагу з центрального на маргінальне, із загального на індивідуальне, від нормативного, «прийнятого» до такого, яким воно є у своєму реальному конкретному вияві. За словами сучасного дослідника, у випадках патології (а також уві сні, в ритуальній поведінці) образи втрачають мотивацію, набуваючи символічних характеристик²³⁰. Слово як елемент літературної системи, з одного боку, сприймається як знак, що позначає реальність, з іншого – як символ, який сугестіює непізнаваний, містичний, архетипний смисл, тяжіє до езотеризму²³¹. «Потік свідомости» відштовхується од «випадковості буденного життя», яке насправді є метафізичним, фіксує людину як потік різних життєвих сил, імпульсів, інтенцій²³². Кожна фраза (уривок фрази), сукупність кількох фраз становить собою відтинок певного метатексту, котрий не обов'язково розкодовується в межах твору. Сенс кожної фрази, що її виголошує персонаж, незавершений і відкритий.

Умовність, а саме словесний вияв агонізуючої свідомости, уможлиблює руйнування логічних зв'язків у тексті, а це водночас дає простір для руху думки в різних напрямках, дає їй змогу переходити в інші смислові площини. При цьому думка, що фіксується в тексті, рухається не в порожнечі, а у створеному культурою смислому просторі, який розширюється і збагачується цією думкою. Тому мандрування, бродіння свідомости не є все-таки беззмислово-хаотичні, довільні; вони, зрештою, створюють нові смислові ефекти.

Ейдологію оповідання доповнює образ молодой, вразливої, вдумливої та здатної на обопільні безкорисливі почуття шляхтянки Олі, котра, апелюючи до слів із роману Шпільгагена «Залізною лавою», критично оцінює перспективи своєї соціальної верстви: «Ні герой, ні святий, ні Бог не спасе нас, ані ми самі не спасемо себе, – бо в нас нема того, без чого неможливе ніяке спасіння, нема сили духу, нема внутрішньої опори, бо ми споконвіку привикли до чужоїдного життя, привикли полягати на чужій праці, а коли праця побідить, то нас не стане» [т. 15, с. 205]. Можна припустити, що Оля таки дотримала слова, даного коханому: коли брати присилували її вийти за нелюба, вона вкоротила собі віку. Постаті Олиних братів виведено крізь призму сприйняття персонажа-«літерата». Вони – «горді, а пусті голови» [т. 15, с. 200]; «звичайні великопанські фігури: надуті, горді, холодні, з лицами перед часом постарілими, зруйнованими розпустою, без виразу, без думки, без життя» [т. 15, с. 203]; «пишні передпотопові мастодонти» [т. 15, с. 210]. «Не потрібно особливої інтуїції, – резюмував Р. Чопик, – щоб упізнати за цим недавні колізії Франкових взаємин з Ольгою Рошкевич, гвалтовно розірваних її батьком, і подальші митарства “проскрибованого”»²³³.

²³⁰ Мейзерский В. Философия и неориторика. К.: Лыбидь, 1991. С. 10.

²³¹ Гундорова Т. Проявления Слова: Дискурсия раннього українського модернізму. С. 23.

²³² Там само. С. 191.

²³³ Чопик Р. Ессе Ното: Добра звістка від Івана Франка. С. 54.

Оповідання «Із записок недужого» не стало прижиттєвим артефактом, проте воно засвідчує новаторство Франка у використанні техніки «потoku свідомости», у демонструванні процесів хворобливої психіки персонажа, у моделюванні типу інтелігента-письменника та його любовних і міжсоціальних стосунків, а також у царині художньої герменевтики чужого тексту.

3.10. «Образки, глибше тикаючі ладу суспільного»

У листі до М. Павлика від 30 липня 1879 р. Франко писав: «На селі тепер збираю матеріали дуже цікаві, котрі, надіюсь, послужать темою образків, глибше тикаючих ладу суспільного, ніж бориславські» [т. 48, с. 198]. І справді, на початку 1880-х років з-під пера письменника з'явилася низка малоформатних творів із досить гострою соціальною спрямованістю. Оповідання «Сам собі винен» (1880), «Слимак» (1881), «Добрий заробок» (1881) – епізоди з життя і смерті вкрай зубожілих люмпенізованих селян. В основу сюжету першого з них (первісна назва – «Людвіківка» – походить від колишньої назви села, де був паровий тартак; тепер село Козаківка Долинського р-ну Івано-Франківської обл.) покладено розповідь про трагічну долю селянина Миколи Прача, що її Франко почув під час студентської мандрівки влітку 1876 р.²³⁴ По ліцитації нужденного маєтку Прач змушений був виконувати найнебезпечнішу роботу на гірському тартаку, де невдовзі загинув. Фраза, винесена в заголовок, власне й є лейтмотивом твору. Спершу чуюмо її від багатшого газди, а наприкінці вона вчувається авторові у щебеті сойки над могилою Миколи. У назві оповідання вловлюється гірка іронія, адже події свідчать про протилежне. Мікроепілогом у композиційній структурі твору є так званий могильний текст: «Його [Миколу. – М. Л.] поховали за Свічею у стіп високої гори. Зелена, мохом і польовими квітами поросла поляна, з двох боків окружена річкою, вистирчає над нею так високо, що вода ніколи не заливає її; вона містить у собі його тіло. Свіча прискає і реве довкола, немов у безсильній злості за свою жертву. Зі всіх боків у задумі глядять високі гори на незначну зелену могилку по одним, і на велику фабрику з червоним комином по другім боці. В ліщині кує зозуля, мовби питалася: “Хто тут? Хто тут?” А чижик у високім зіллі протяжно видзвонює: “Нещасливий! Нещасливий!” Тільки сердита, писана сойка на самотній смереці дразнить: “С а м с о б і в и н е н ! Еге! Еге!...”» [т. 15, с. 220].

Молодий селянин Слимак у пошуках столярського заробітку вирушив до Борислава. У трьох розділах автор демонструє поступову фізичну деградацію особи. Останній розділ має форму репортажу з місця події (у ньому йдеться про приїзд царя до Борислава) й жанрові ознаки нарису. Крім того, соціальна спрямованість твору посилюється семантичним типом композиції: у фіналі людина на прізвисько Слимак стає дуже схожою на справжнього слимака, який приречений бути до смерті прикутим до власної хатини. В образку «Добрий заробок» виклад провадить селянин дід Панько, котрий розповідає історію власного економічного краху, що до нього спричинився спритний чиновник, скориставшись із його довірливості. Свою оповідь персонаж завершує спокійною констатацією факту: «Нашу хату захопив жид Йойна на хлів для телят, а ми з бабою, як видите, пішли в комірство. Знов по-старому жиємо, доки Бог віку продовжить. Вона пряде, хлопці людську худобу пасуть, а я мітли роблю» [т. 15, с. 235]. На думку А. Кримського, «Добрий заробок» належить до тих дрібних оповідань, «в яких Франків талан виявляє себе

²³⁴ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 4: Університет. С. 220; Мороз М. Літопис життя і творчості Івана Франка. Т. I. С. 236.

найлучче»; «тон оповідача трохи ніби жартівливий, тільки ж ті жарти геть більше б'ють читача по серцю, ніж які-небудь прокльони; величезне враження роблять останні слова вбогого старця, сказані добродушним, найспокійнішим у світі тоном, немов про річ зовсім природну»²³⁵.

Євген Деген відзначив, що «эти всепоглощающие заботы о куске хлеба, тревожное ожидание завтрашнего дня, чувство беспомощности пред надвигающимися отовсюду враждебными силами изображены у Франка с совершенно исключительной силой. Он для этого никогда не прибегает ни к каким искусственным средствам, он не сгущает красок, не вставляет своих рассуждений или восклицаний, а только эпически пересказывает факты, самые обыкновенные и правдоподобные», як, наприклад, в оповіданні «Сам собі винен» чи нарисі «Ліси і пасовиська»²³⁶, і додав: «Надо читать самые произведения Франка, чтобы увидеть, сколько настоящего, а не ходульного трагизма можно вложить в такие скромные рамки»²³⁷.

Оповідання «**Хлопська комісія**» Франко написав 1881 року польською мовою для публікації в петербурзькій газеті «Крај», згодом переклав його українськи й оприлюднив у журналі «Зоря». У листі до М. Павлика від 12 листопада 1882 р. він зізнався: «“Хлопська комісія” – оповідання, майже дословно списане з уст старого арештанта, о тім, як б'ють хлопи спійманого злодія» [т. 48, с. 327–328]. Публікуючи твір у «Зорі» (1884), Франко в примітці зазначив: «Я записав те оповідання 1877 року з уст старого злодія Михайла Забранського і подаю його тут не для будь-якої моралізації або науки, але прямо яко матеріал до пізнання правних понять і обичаїв нашого люду. Правда, дослівно списати ціле оповідання я тоді не міг – воно б, безперечно, вийшло було живіше. Однак ж, доповнюючи дещо з пам'яті, я старався задержати по змозі тон і склад первісного оповідання і для того згори застерігаюся, що моєї артистичної причинки в сій роботі дуже мало. Я не старався навіть змінювати в цілях артистичних основний світогляд старого злодія, і для того, може, покажеться тут дещо диким і неморальним, – на се нема ради» [т. 15, с. 497]²³⁸. Отже, маємо типове для української літератури ХІХ ст. оповідання «з уст народу», модель якого Франко використовував у 1870-х – на початку 1880-х років. Щоправда, естетичний підхід Франка до створення художнього світу суттєво відрізняється від попередників (Марка Вовчка, О. Стороженка, П. Куліша та ін.). «Хлопську комісію», як і «Добрий заробок», «Історію моєї січкарні» та ін. Франко написав тоді, коли його особливо зацікавили правові поняття і звичаї народу. Тим-то у твір введено наратора, котрий стенографічно точно відтворює мовлення протагоніста. У цьому мовленні містяться і розповідь про певні події, і оцінка вчинків. Власне, письменник навіть зрікається авторства на користь оповідача-персонажа, багатолітнього в'язня, який розповідає своїм слухачам, «молодим яндрусам», історію з «хлопською комісією». Автор виявляє себе лише у створенні сюжетно-композиційної конструкції твору, надто простої.

«Хлопська комісія» – один із творів Івана Франка, який має ознаки прецедентного тексту. За концепцією Тетяни Космеди, такий текст передбачає «використання уже готової (чужої) основи, канви, на яку накладається власний візерунок.

²³⁵ Кримський А. Д[окто]р Іван Франко. С. 522.

²³⁶ Деген Е. Іван Франко (Галицький писатель). С. 49.

²³⁷ Там само. С. 50.

²³⁸ Про те, що явище «хлопських комісій» було досить поширеним, може свідчити судовий документ, який опублікував Іван Кобилецький. У ньому зафіксовано зізнання свідка, такого собі Івана Ядчишина, про жорстоке побиття зі смертельними наслідками двох злодіїв, котрі пограбували церкву в селі Красна, тепер Підкарпатського воєводства у Польщі («Хлопська комісія» / Подав І. Кобилецький // Записки НТШ. 1901. Т. 43. Кн. 5. С. 12–14).

Такою канвою для Франка передусім був фольклор або твір із чужої чи своєї літератури на ту саму тему <...>²³⁹. Додам лишень, що до Франкових прецедентних текстів слід зарахувати й ті, сюжет яких він запозичив практично в готовому вигляді від різних оповідачів і трансформував їх згідно зі своєю естетичною концепцією: «Хлопська комісія», «Історія кожуха», «Свинська конституція» та ін.

«Хлопська комісія» – це страшна езекуція схопленого злодія. Знуцання над крадієм описано дуже детально, з натуралістичними епізодами й сценами. Ось, наприклад: «І він знову ухопив мене за ланцюг, підняв з лавки і гримнув мною до землі. Тоді, ставши чоботом на груди, скрутив ланцюг до купи, так що я скулився в каблук, аж крижі затріщали. В очах мені потемніло. Я ще тільки побачив, як він замахнувся чоботом до могого лица. Відтак почув я біль у груді, в крижах, у боці, а відтак нічого не стало» [т. 15, с. 241]. Автор навмисно згущує фарби при відтворенні катувань персонажа, випрозорюючи власне ставлення до нього. Він, хоч і злодій, викликає співчуття: «Та й за що стільки муки? От, по правді сказати, може ми були забрали з на сто ринських, та й з того більша часть йому [господареві. – *М. Л.*] вернулася. А хлоп був багатий!» [т. 15, с. 243]. Письменник підтекстом задає питання: чи відповідає таке жорстоке покарання скоєному злочинові? Автор осуджує злодія за крадіжки, але співчуває йому, коли над ним чинять страшну розправу.

«Хлопська комісія» має всі канонічні ознаки усноповідної форми художнього викладу, для якої притаманна імітація усного мовлення персонажа. Проте на початку 1880-х років ця канонічність вже перетворювалася на шаблон; ілюзія усного мовлення ставала все вагомішим деконцентрувальним чинником, що його проза повинна була долати. Естетичне чуття тут не підвело І. Франка. У статті «Старе й нове в сучасній українській літературі» (1904) він пропонував порівняти «Хлопську комісію» з новелою В. Стефаніка «Злодій», зараховуючи свій твір саме до старої манери письма. «Порівняння тих двох оповідань, – писав він, – може, по моїй думці, дати найкраще зрозуміння нової манери, нового способу бачення світу крізь призму чуття й серця не власне авторського, а мальованих автором героїв. Повторюю, тут уже не сама техніка, хоча вона у Стефаніка майже всюди гідна подиву, – тут окрема організація душі, – річ, якої при найліпшій волі не потрапиш наслідувати» [т. 35, с. 109]. Справді, сюжет новели «Злодій» подано не з розповіді персонажа, а з позиції нейтрального об'єктивного наратора, мовлення якого обмежується короткими репліками, а виклад розгортається завдяки діалогам, що їх ведуть між собою схоплений злодій і селяни Гьоргій, Максим і Михайло. Стефаніка при цьому цікавить не правнича, а суто психологічна проблематика: внутрішні стани злодія, котрого погрожують важко побити, і психологія кожного з селян. Саме на психологічному перерізі й базовано новелістичний пуант: Максим не може вдарити злодія, боїться розправи, бо виявляється м'яким чоловіком, не здатним до бійки, а Гьоргій і Михайло «кинулися на нього [злодія. – *М. Л.*], як голодні вовки»²⁴⁰. Франко мав повну рацію, коли писав про письменників молодшої генерації, зокрема й про Стефаніка, що вони «вносять у літературу зовсім інший спосіб трактування речі». Для них головне – «лю д с ь к а д у ш а , її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє окруження»; вони «відразу засідають в душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе окруження. <...> Вони далеко об'єктивніші від давніх оповідачів, бо за своїми героями щезають зовсім, а властиво переносять себе в їх душу, за-

²³⁹ *Космеда Т.* Комунікативна компетенція Івана Франка: міжкультурні, інтерперсональні, риторичні виміри. Львів: Паїс, 2006. С. 198.

²⁴⁰ *Стефанік В.* Повне зібрання творів: В 3-х томах. К.: Вид. АН УРСР, 1949. Т. 1: Новели. С. 165.

ставляють нас бачити світ і людей їх очима. Се поети душі, психологи і лірики» [т. 35, с. 108, 109].

Оповідання «Сам собі винен», «Слимак» та «Хлопська комісія» («особливо помітне»), на думку А. Кримського, «дуже вмілою рукою збудовано». Останнє з них формою нагадує «Добрий заробок», а «змістом має чимало аналогії з повістю “На дні”, себто обмальовує дно суспільності. Тільки ж у “Хлопській комісії”, дарма що вона не таке велике поле зачіпає, як “На дні”, в ній є далеко більше справжнього артизму, і на ній видно зовсім умілу повістярську руку. Враження з неї – якнайсильніше, нервних людей вона кидає в сльози й істерику, а всіх примушує сильно задуматись над тим суспільним ладом, де боротьба за шматок хліба виробляє з одних людей злодіїв, а з других – таких безсердечних варварів, як отой обікрадений селянин»²⁴¹.

Михайло Коцюбинський у рефераті «Іван Франко» (1907) відзначив новаторство Франка в українській літературі «не тільки в формі, в літературній манері, а і в своїх відносинах до фактів життя, які він малює. Село цікавить його не з етнографічного боку, як попередніх письменників, він не ідеалізує сільського життя. Його інтересують соціальні і економічні сторони того життя, гніт, страждання і всяка кривда. Наскрізь гуманний, чоловічий – Франко оддає своє серце і всі свої симпатії тим, хто “в поті чола” добуває хліб не тільки собі, але й другим, тим, що самі не роблять. Ще в поемі “Панські жарти”, написаній за молодих літ, Франко малює нам картину економічної залежності селян од пана; в оповіданні “Лесишина челядь” і др. – важку, невсипущу працю хлібороба задля шматка хліба»²⁴². Улюбленою формою Франкових прозових творів є, на думку Коцюбинського, «короткі оповідання, котрі йому найбільше удаються»²⁴³.

3.11. «Ідеальний реалізм»: «Борислав сміється»

Творчій натурі письменника завжди були притаманні «романтичні скоки», тобто постійний потяг до зображення ідеального, своєрідна туга за ідеалом, що йшла в парі з настановами на студіювання та аналіз емпіричних фактів. У листі до М. Драгоманова від 13 березня 1895 р. він зізнавався: «Ви трохи невірною оцінюєте сам характер мого таланту. Я вдачею своєю далеко більше романтик, ніж реаліст. Всі речі реального змісту, які я писав, справляли мені при написанні далеко більш муки, прикrostі, зденервовання, ніж ті романтичні “скоки”, при котрих я просто спочиваю душею» [т. 50, с. 30].

Природа такого творчого обдарування, очевидно, не могла зациклитися виключно на ретельному дослідженні тих «тисяч дрібниць», що того вимагав «науковий реалізм». Усе це неминуче призвело до формулювання нової концепції – «ідеального реалізму». «Тай ще одно щодо самого реалізму, – писав Франко у листі до М. Павлика від 12 листопада 1882 р. – Штука хитра, але далеко не позитивна. Який реаліст Доде і, на око, так дуже на документах стоїть, а більша частина його типів – скривлені, виїмкові, нетипові люди. <...> А мені здається, що замість тратити силу на студіювання тисячі дрібниць (мало значущих і мало характеристичних) à la Золя і Флобер, ліпше б нам робити так, як реалісти німецькі, як Шпільгаген у своїх кращих творах. <...> Звісна річ, реалізм не такий яркий, як у французів, але не о то йому йде, щоб змалювати не само, що так скажу, тіло сучасного чолові-

²⁴¹ Кримський А. Д[окто]р Іван Франко. С. 522.

²⁴² Коцюбинський М. Іван Франко. С. 46.

²⁴³ Там само. С. 51.

ка і сучасної суспільності, але думки, змагання, боротьбу. Се є реалізм ідеальний, котрий приймає реалізм яко методу, а ідеалізм (не ідеалізування людей, але представлення людей з їх добрими і злими боками, а головне – представлення типів, котрі б уособляли в собі думи і змагання даної доби, – представлення розвитку суспільності) – яко зміст, яко ціль» [т. 48, с. 331]. Уже на початку 80-х років основне завдання літератури Франко побачив у «психологічному аналізі соціального явища», тобто у тому, «як факти громадського життя відбиваються в душі і свідомості одиниці і, навпаки, як у душі тої одиниці зароджуються і виростають нові події соціальної категорії» [т. 34, с. 363].

Виношуючи задум роману «Борислав сміється», у листі до О. Рошкевич письменник зазначав: «Се буде роман трохи на обширнішу скалю від моїх попередніх повістей і побіч життя робітників бориславських представить також “нових людей” при роботі, – значить, представить не факт, а, так сказати, представить в розвитку то, що тепер існує в зароді. <...> Головна річ – представити реально небувале серед бувалого і в окрасці бувалого [т. 48, с. 205–206]. Зіставляючи романи «Борислав сміється» та «Жерміналь» Золя, сучасний дослідник влучно підмітив, що французький письменник подає події з реального життя шахтарів, а Франко намагається «бажане подати за дійсне, радше моделюючи, програмуючи ширення усвідомленого і добре організованого робітничого руху, аніж списуючи його систематичні прояви з натури»²⁴⁴. Не факт сам по собі відіграє тепер значущу роль у творчому процесі, а його глибока взаємодія із психологією персонажа, з її свідомою та несвідомою складовими; з тією психологією, котра здатна перегрупувати навіть визначальні чинники буття й пересотворити світ. «Борислав сміється», «Захар Беркут», «Мавка», «Вільгельм Телль», «Панталаха» й «Під оборогом», «Для домашнього огнища», «Основи суспільности» – ці та інші твори засвідчують відхід Франка від натуралізму й пошук нових форм ословлення складних стосунків між психікою індивіда та світобудовою.

* * *

Творча реалізація натуралістичної художньо-естетичної концепції сама в собі несла настанови на глибинний психологічний зондаж особистости, з’ясування мотивів її поведінки, що відкривало широкі простори для подальших модифікацій цієї програми, до нових творчих пошуків, урешті – до відходу від неї. «Для мене особисто, – зізнавався письменник, – 80-і роки були великою, як на галицько-руські відносини, школою життя. <...> Слухаючи далі курсів університету, я здобув собі прихильність доцента Охоровича, якого виклади психології та антропології відкривали для мене нові царини людського знання» [т. 41, с. 461]. В автобіографії, що її написав для професора О. Огоновського, Франко, ведучи мову про своє університетське життя, виокремлював «особливо лекції д-ра Охоровича з психології, антропології і історії філософії», котрі «живо зайняли» його [т. 53, с. 227]. «Пару курсів я працював у нього в семінарі», – згадував Франко в листі до Драгоманова від 26 квітня 1890 р. [т. 49, с. 246]. Юліан Охорович (1850–1917) працював у Львівському університеті впродовж 1876–1881 рр., читав курси загальної психології, історії і філософії природи, історії психології, спеціальний курс психології прихованих бажань, філософію фізики, основи біології, основи антропології, спеціальний курс про теорію вражень, спеціальний курс про вияв чуття, основи кримінальної психології, основні засади погляду на світ, психологію історії цивілізації. Активно займався психологічними студіями, вивчав тваринний магнетизм, електротехніку,

²⁴⁴ Пилипчук С. Іван Франко та Еміль Золя: паралелі творчого досвіду. С. 384.

окультизм і езотеризм. На смерть Охоровича преса рясно відгукнулася некрологами, зокрема «Gazeta Wieczorna» (№ 3523 від 4 травня 1917 р.) писала, що «історія розумового руху XIX віку мусить колись зайнятися цією постаттю. Найперше через те, що він підняв прапор варшавського позитивізму, ідеалів якого боронив безоглядно і свідомо, беручи на себе всі атаки противників. У тім часі, коли польська думка стояла під знаком філософії Конта і з великим напором протистояла епосі Романтизму, Охорович писав полум'яні вірші, редагував маніфести позитивістів, протягом двох років редагував орган філософів-позитивістів “Нива”, був пророком і глашатаєм молодого покоління... <...> Опісля збочив до визнавців системи Спенсера, причому нагло прихилився до філософії окультизму і стратив довгі літа часу на медитативних сеансах і фотографування духів. Наукова праця Охоровича і його такий непростий доробок не дочекався до цього часу навіть найменшого наукового поцінування та належного визнання. <...> Останнє покоління дивилося на Охоровича з підозрою, як на ентузіаста окультизму і фантастичного магіюмана. Забуто про заслуженого дослідника філософії, прекрасного психолога та видатного естета, який у всіх цих ділянках виявив великий розум та творчу думку»²⁴⁵. За твердженням сучасних дослідників, «Іван Франко мав особливий пієтизм до цього вченого, доля якого в багатьох випадках подібна до його долі. Не викликає сумніву те, що сам Франко як філософ був у певному сенсі позитивістом, і саме Охорович та його лекції мали чималий вплив на ранню творчість письменника»²⁴⁶.

Для Франка-письменника, тодішнього студента університету, неабияке значення мали не лише лекції та семінари Охоровича, а й його наукові психологічні розвідки про душу людини й особливості її виявів, методологію досліджень душевного життя особистості: «Jak należy badać duszę, czyli O metodzie badań psychologicznych» («Як потрібно досліджувати душу, або Про метод психологічних досліджень», 1869), «Miłość, zbrodnia, wiara i moralność. Kilka studiów z psychologii kryminalnej» («Кохання, злочин, віра і мораль. Кілька студій із кримінальної психології», 1870), «Wstęp i pogląd ogólny na psychologię pozytywną» («Вступ і загальний погляд на позитивну психологію», 1872), «O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii» («Про поетичну творчість із погляду психології», 1877) та ін. Майже немає сумнівів, що Франко добре знав основні ідеї свого вчителя якщо не безпосередньо з друкованих праць, то з лекційних викладів і семінарських занять. Ба й більше, методологію вивчення внутрішнього боку життя людини молодий письменник нерідко застосовував на практиці, в художній творчості.

Так, у праці «Jak należy badać duszę, czyli O metodzie badań psychologicznych» Охорович означив людину як предмет окремих наук про душу, зокрема психології, фізіології, історії, права, медицини тощо. Не даючи поняттю «душа» конкретного визначення, вчений стверджував, що вона – «основа внутрішнього, морального та розумового життя нашої істоти». Душа виявляється у внутрішньому (думки, свідомість, несвідоме, сновидіння, почуття, переживання, враження) та зовнішньому (мова, вчинки) житті людини, а також у її творчості та віруваннях²⁴⁷. Відповідно до цього дослідник пропонує застосовувати способи *внутрішнього* дослідження душі (самопостереження над думками, почуттями, переживаннями, мотивами власних учинків тощо) і *зовнішнього* її вивчення шляхом обсервації над нормальними особистостями та їхньою фізіогномікою (очі, погляд, уста, підборіддя, відтінки шкі-

²⁴⁵ Див.: Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 4: Університет. С. 97, 99.

²⁴⁶ Там само. С. 100.

²⁴⁷ Ochorowicz J. Jak należy badać duszę, czyli O metodzie badań psychologicznych: Rozprawa konkursowa. Warszawa: W drukarni Karola Kowalewskiego, 1869. S. 6–7.

ри, форма черепа) і ненормальними (психопатологічними) типами²⁴⁸. Тим самим Охорович наполягав на конечній потребі комплексного вивчення сутності людини в єдності її внутрішньо-зовнішнього психобуття, виокремлюючи навіть детермінованість душевних станів тілесними аномаліями (хворобами, каліцтвом тощо). Учений також особливо наголошував на необхідності дослідження суспільної поведінки людини, її розмов у різних ситуаціях, обставин життя²⁴⁹. Крім того, за Охоровичем, не менш важливим є також *опосередкований* спосіб вивчення душі, покликаний студіювати її крізь призму творчої діяльності людини (наука, мистецтво, релігія), основним мотивом якої є «розвиток самої душі». Автор розвідки коротко вів мову про роль спадковості у формуванні таланту митця, вважаючи рівнозначними ролі його праці та його оточення. Він узалежнював характер і здібності душі від місцевості, де вона мешкає, клімату, їжі та всіх явищ природи.

Окрім спостереження, дослідник душі має бути озброєний такими методами, як аналіз і синтез. Оскільки внутрішньо-зовнішнє психобуття людини здатне змінюватися, Охорович пропонував студіювати душу за порівняльно-історичною методологією, котра передбачає зіставляти тут-і-тепер певного типу з його минулим, зафіксованим у пам'яті, в спогадах, сягати в найраніше дитинство, щоб збагнути, «коли починається та дивна істота, що її називаємо душею». Вивчаючи минуле й теперішнє людської душі, порівняльно-історичний метод, на думку Охоровича, дає змогу спрогнозувати її майбутнє²⁵⁰.

У додатку до книжки, котрий має назву «О psychologicznym współczuciu» («Про психологічне співчуття») дослідник вів мову про характерне для письменника вміння вживатися в душі своїх персонажів, тонко передавати їхні переживання та відчуття, боліти їхніми болями й тішитися їхніми радощами: «Якою дивовижною силою романіст, котрий не був злочинцем і навіть не бачив ніколи, як скоюється злочин, уміє малювати злочинця з такою вражаючою психологічною правдою? <...> Романіст чи драматург не зазнавав ніколи відчуттів злочинця, що йде на смерть, але відчував жаль і острах, сором і неспокій, коли часом, ще будучи дитиною, обтяжений дитячим гріхом, ставав перед караючим і розгніваним батьком... Не був бешкетником, але відчував, як його серце сильніше калатало, коли хотів комусь утнути якусь витівку. Не був матір'ю, дитина котрої вмирає з голоду, але відчував біль і розпач, коли його найкращі надії розбивалися об холодну дійсність і т. д. Людина, котра мислить і відчуває, сама в собі бачить усе людство»²⁵¹.

Слід зазначити, що термін «ідеальний реалізм» Франко запозичив у свого вчителя, котрий використав його для методології визначення середньостатистичної душі суспільства, здобутої із його писемних пам'яток (художніх творів, наукових, філософських, теологічних праць тощо). У розумінні Охоровича ідеальний реалізм – це метод, за допомогою якого дослідник міг знаходити середнє арифметичне між ідеальною та матеріальною складовими душі людини. Нематеріальну частину душі, недоступну для спостереження й аналізу, дослідити неможливо, проте при вивченні душі вплив цієї частини на поведінку людини завжди слід мати на увазі²⁵². Іншими словами, при дослідженні людини метод ідеального реалізму конче повинен враховувати «похибку», котру дає нематеріальна (ідеальна) частина душі.

²⁴⁸ Ibid. S. 10–12, 31–34, 42.

²⁴⁹ Ibid. S. 38–39.

²⁵⁰ Ibid. S. 51–53, 68, 73, 80–81.

²⁵¹ Ibid. S. 94. Психологічне співчуття можна вважати однотипним із поняттям емпатії, про яке сучасний дослідник писав: «Емпатія, можливість досягнення максимального збігу між психічним станом автора й читача, була, за словами Дильтея, “найбільшим тріумфом герменевтики”» (*Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. С. 172*).

²⁵² Ibid. S. 74–75.

Концепція «ідеального реалізму» виписана у Франка не настільки чітко, як «наукового» (не останньою чергою тому, що викладена в приватному листі, а не в науковому трактаті). Маючи на оці зобразити початки організованого змагання (страйку) бориславських ріпників, письменник змодельовав концепт «небувалою в окрасці бувалою» як складову «ідеального реалізму».

У праці «Miłość, zbrodnia, wiara i moralność. Kilka studiów z psychologii kryminalnej» Охорович вів мову про потяги як мотиватори поведінки людини. Їх поділяв на три групи: 1) вроджені, тілесні, котрі виявляються з перших миттєвостей життя (голод, потреба руху, відпочинку тощо); 2) набуті, що дають про себе знати з розвитком особистости (статевий, потреба чуттєвих вражень та ін.); 3) набуті, котрі виникають внаслідок виховання (особливі потреби тіла та розуму, а також моральні, спрямовані на здійснення добрих учинків). З огляду на специфіку вони, як порівняти з попередніми, – найрізноманітніші і найменш серед людей поширені. Набуті потяги формуються в дитинстві людини²⁵³.

Чим сильніший потяг, провадив далі Охорович, тим більше задоволення отримує людина, коли його задовольняє. Слабший потяг не може перемогти сильнішого; воля, сама будучи діяльним потягом, мусить бути сильнішою, аби перемогти інші. Лише відповідними духовими, моральними потягами можна перемогти тілесні, неморальні, котрі, перетворюючись на пристрасть, здатні спонукати навіть моральну людину до скоєння злочину, а відтак до докорів сумління. «Немає страшніших мук від тих, що їх носимо в собі і називаємо докорами» [тут і далі курсив мій. – М. Л.]²⁵⁴. Жодна людина не народжується з готовим сумлінням, не приходить у світ злого чи доброю; вона приносить із собою унікальну психофізичну організацію, більш чи менш здатну та схильну до прийняття певної культури, до залежності від певних впливів, першою чергою виховних та соціальних. Виховання, на переконання Охоровича, у творенні психотипу людини має більше значення, ніж її спадковість. Від раннього дитинства людині варто прищеплювати співчуття (дитина не здатна співвідчути справжнього болю, коли хтось інший його терпить, доки сама того болю не відчує), котре лягає в основу морального відчуття, тобто сумління, що, своєю чергою, захищає людину від учинків, які є неприємними для інших²⁵⁵.

Вивчення дитячої психології Охорович провадив у руслі кримінально-пенітенціарних проблем. Щоб зрозуміти мотиви злочину, слід дослідити дитинство злочинця, адже потяг до злочину виникає з пристрасти (namiętności), яка формується у ранньому дитинстві. «Сирітство (самотність), естетичні впливи перших літ життя, байки няньок, подразнюючі уяву, роблять дітей спраглими до вражень <...>. У віці неясних понять нічого не здається неможливим. Дитина завчасно занурюється у світ уяви і воліє радше слухати чарівних казок або навіть плакати по кутках, ніж пустувати з однолітками. Таких дітей часто переслідують інші й менше люблять старші, а роздражнення й надмірна чутливість, що приходять опісля, готують ґрунт, придатний для дитячої пристрасти»²⁵⁶.

З огляду на це в праці Охоровича простежується тенденція до співчуття (емпатії) злочинцеві (вбивці), до пошуку підстав для пом'якшення покарання, необхідності ретельного з'ясування мотивів та обставин злочину: «Хто дав нам право з холодним серцем здійснювати вбивство людини, яка вчинила злочин

²⁵³ Ochorowicz J. Miłość, zbrodnia, wiara i moralność. S. 11–12.

²⁵⁴ Ibid. S. 32, 38.

²⁵⁵ Ibid. S. 60–62, 65.

²⁵⁶ Ibid. S. 81–82. Чи не за такою педагогічно-виховною матрицею створено сюжет оповідання «Малий Мирон»?

у шалі пристрасти? Суспільство повинно оборонятися та забезпечувати собі захист від напасти злочинців, але не має права мстити заслпленим. Право Мойсея було добрим для диких, але не для *людей*. Психолог, котрий має перед очима всю історію й генезу злочину; котрий у дитині, призначеній бути злочинцем, вже бачить ті зародки злого, успадковані кровно; котрий бачить, як фальшиве чи недбале виховання дає змогу розвинути злим нахилам, а про розвиток добрих зовсім забуто, як потім зле товариство, нестатки чи нехіть до праці, до якої в дитинстві не привчено, доповнюють приготування ґрунту для низьких пристрастей; психолог, котрий бачить, як суспільство за певних обставин продукує певну сталу кількість злочинців і потім їх убиває за те, що їх виховало, – мусить затремтіти і заволати про опам'ятання в ім'я слів Христа, котрий був найбільшим психологом, оскільки навіть під час мучеництва міг сказати ті важливі слова: “Отче, відпусти їм, бо не знають, що роблять!”». «У серцях загалу, – вважав Охорович, – злочинець викликає лише погорду і помсту; в серцях дослідників – тільки співчуття. Все зрозуміти – все пробачити»²⁵⁷.

Тож можемо певно констатувати, що Франко у прозі кінця 1870 – початку 1880-х років трансформував чимало ідей Юліана Охоровича, а саме:

– аналітичного підходу до зображення особистості, сприйняття її в єдності зовнішнього та внутрішнього, видимого та невидимого світу, прагнення побачити душу людини в таких її виявах, як потяг, злочин, любов, кохання, психосоматика, емотивізм тощо;

- уваги не лише до нормальних, а й психопатологічних типів;
- інтересу до спадковості людини;
- зацікавленості минулим персонажів, їхнім дитинством;
- проблемами виховання особистості;
- співчуття до злочинця.

Від свого учителя Франко перейняв і термін «ідеальний реалізм», якому надав свого власного значення. Зрештою, ці ідеї для прози письменника можна вважати константними (у певних модифікаціях вони відлунюватимуть і в пізніших творах); до ідеї раціонального підходу при студіюванні душі молодий письменник доходив і сам. Проте Охорович запропонував Франкові чіткішу методологію її дослідження і відкрив перед ним її незмірну глибину, доступну, однак, лише частково і в певних її закономірностях.

* * *

У 1881–1882 рр. І. Франко повернувся до теми Борислава, друкуючи на сторінках журналу «Світ» роман **«Борислав сміється»**. Задум твору виник у нього ще в другій половині 1879 р., про що свідчить лист до М. Павлика від 30 липня: «Незадовго, може, засяду до писання п'ятої повісті бориславської, котра закінчить період історії Борислава до 1868, т. [є] до великого пожару, після котрого уряд вмішався більше в бориславські діла і відносини уклалися інакше» [т. 48, с. 197–198]. Франко неодноразово відвідував Борислав, ще будучи учнем Дрогобицької гімназії, приглядався до життя і праці ріпників. Сам згадував, що був свідком великої пожежі в Бориславі 1873 р., викликаній страйком робітників. У «Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.» писав: «Се була спроба представити саморібний робітницький страйк бориславських ріпників, що закінчився великою пожежею Борислава восени 1873 р.» [т. 41, с. 460].

²⁵⁷ Ibid. S. 97–98, 114.

А вже наприкінці літа того ж року письменник розпочав роботу над твором. «Аж при самім кінці вакацій, – писав він до О. Рошкевич, – зачав я отсе писати свою повість до “Нової основи”²⁵⁸ “Борислав сміється”. <...> Чи вдасться мені така робота – не знаю, але я взявся до неї сміло – тре буде трохи понатужитись, ну, і, чень, дещо вийде». Задля цього Франко відклав «до кращої пори» працю над романом «Івась Новітний» [т. 48, с. 205–206]. Робота над твором «Борислав сміється» давалася письменникові нелегко, про що свідчить хоча б лист до Івана Белея після 15 вересня 1882 р.: «Зачав писати “Борислава”, написав трохи не цілий розділ і побачив, що гіпс, мушу переробляти наново» [т. 48, с. 318].

Задуми створити розлоге художнє полотно з новими типами, спрогнозувати нові суспільно-економічні відносини у великому нафтовидобувному центрі Галичини, очевидно, повели за собою певну зміну художньо-естетичної парадигми, а з нею й зміну творчих пріоритетів. Праця над усуненням злих боків життя, що її декларував Франків «науковий реалізм», природно мала б дати добрі результати в майбутньому. Власне, на такому художньо-естетичному ґрунті зріс незавершений роман «Борислав сміється». Художній світ твору цементує наскрізний багатозначний образ Борислава. Він – не лише епіцентр усіх подій (важливу роль у творі відіграють також Дрогобич, Львів, Відень та інші топоси); Борислав – художня метонімія, з якою пов’язано кілька асоціативних рядів. «А хто ж то такий той Борислав? Борислав, паночку, то ми! – заявив Германові Гольдкремеру робітник Стасюра. – І на нас тепер прийшла пора посміятися над вами» [т. 15, с. 457–458]. Після викрадення каси взаємодопомоги й поразки робітничого страйку підприємці-євреї відповіли: «А щоб ви знали, дурні гої, як з нами воювати! <...> Борислав – то ми! І ми тепер сміємся з вас!» [т. 15, с. 463]. Сюжет роману антитетичний, побудований на протистоянні двох антагоністичних сил: з одного боку, українців-робітників, ідейним та інтелектуальним центром яких є гурток «побратимів» (Бенедьо Синиця, Андрусь і Сень Басараби, Матій, Стасюра, Деркач, Прийдеволя); з іншого – підприємців-євреїв Леона Гаммершляга і Германа Гольдкремера та їхніх помічників (Мортко, Іцик Баух та ін.). Алоїз Вольдан влучно зауважив, що у творі «домінуючою є національна суперечність, соціальний конфлікт залишається на задньому тлі»²⁵⁹. Основна сюжетна лінія переплітається з кількома іншими, побічними, що, за спостереженням С. Щурата, «визначає повість як твір з розгалуженим багатолінійним сюжетом»²⁶⁰. Сюжет рухається в бік щораз більшого загострення антагонізмів. Промисловці, котрі є панівною верствою в Бориславі, грубо й брутально поводяться з робітниками, урізують їм платню, не гребують навіть злочинами супроти них (вбивство Івана Півторака, що його вчинив Мортко, згвалтування коханої дівчини Прийдеволі, яке призвело до її самогубства). Природно, що в середовищі робітників поступово визріває протест. Побратими «карбують» гріхи й провини підприємців, щоб у слушний час помститися за них. Роман розгорнув і поглибив ті соціально-економічні антагонізми, що намітилися у попередніх творах І. Франка – циклі «Борислав», повісті «Воа constrictor». Дослідники,

²⁵⁸ Газети, що її Франко задумав видавати восени 1879 р., однак цей задум реалізувати не вдалося. Див.: Якимович Б. Іван Франко – видавець: Книгознавчі та джерелознавчі аспекти. С. 109.

²⁵⁹ Вольдан А. «Бориславський цикл» Івана Франка в контексті польської літератури // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 1. С. 876. У цитованій праці дослідник віднайшов чимало інтертекстуальних паралелей між романом «Борислав сміється» та польськими творами на бориславську тему: романом «Dla miliona» Артура Грушецького (1900) і оповіданням «Piekielo galicyjskie» Юзефа Рогоша (1896) (Там само. С. 872–880). За нашими спостереженнями, останнє містить більше сюжетних перегуків із повісткою «Яць Зелепуга».

²⁶⁰ Щурат С. Повість Івана Франка «Борислав сміється». Львів: Вид-во Львівського університету, 1966. С. 99.

зокрема Л. Луців, помітили певну зміну в психології робітників роману «Борислав сміється», що її надав своїм персонажам автор: «Деякі робітники ще згадують про селянське життя, але вони вже не мріють про поворот на село, щоб поліпшити своє господарство. Бориславські робітники в цій повісті поступово усвідомлюють, що настали інші часи, інші умови, і в цих умовах шукають інших форм боротьби. <...> Робітники вже не такі пияки, як в перших бориславських оповіданнях І. Франка і в повісті “Боа Констріктор”»²⁶¹.

Із появою в Бориславі Бенедя Синиці²⁶² робітничий рух набув організованішого характеру. Він, міський муляр, сформований у цехових традиціях робітничої взаємодопомоги (хай і слабких на той час), від молодих літ переймався становищем робітника, адже, «зроду утлий і хоровитий, він дуже був вразливий на всякий, хоть і чужий біль, на всяку кривду та неправду» [т. 15, с. 306]. Увійшовши до гурту бориславських побратимів, він, природно, прагнув утілити мрію про «образ такого побратимства, великого і сильного, котре могло би злучити до купи дрібні сили робітників, котре могло би здвигнутися тою сполученою силою і охоронити кожного кривдженого і страждущого робітника далеко ліпше, ніж се може зробити одинокий чоловік» [т. 15, с. 372]. Бенедьо прагне відвернути побратимів від терору й насильства, що його проповідують Андрусь і Сень Басараби²⁶³, а звернути увагу й силу товаришів на «ширшу і спокійнішу та <...> разом з тим і кориснішу роботу» [т. 15, с. 372]. Соціально-економічне становище робітників можна виправити не терором, а шляхом організованої боротьби – страйком і створенням каси взаємодопомоги, адже «чисте діло чистих рук потребує» [т. 15, с. 429]. Так у гуртку побратимів намітилися ідейні розходження, проте більшість підтримала план Бенедя Синиці. Однак після поразки страйку Андрусь Басараб, повернувши на стару стежку, виношує задум підпалити Борислав і ґрунтовно готується до цього.

Не обійшлося без конфліктів і в середовищі капіталістів. Борислав – поле діяльності двох основних конкурентів – Леона Гаммершляга й Германа Гольдкремера. Перший має намір одружити доньку Фанні з Германовим сином Готлібом, а після зриву цих планів через Рифку бачить у Гольдкремерові свого ворога. Кожен із них намагається стати бориславським монополістом у виготовленні й збуті церезину – очищеного земного воску.

Власне, постаті Рифки, Готліба й Фанні також суттєво впливають на розвиток сюжету. Саме напівбожевільна Рифка радить Готлібові підпалити церезинову²⁶⁴ фабрику Гаммершляга, щоб таким чином заволодіти Фанні. Вагому роль у структурі твору відіграють образи бельгійського хіміка Ван-Гехта, винахідника церезину, та його асистента Шеффеля, котрий продав таємницю виготовлення цієї речовини Гаммершлягові. Доречними й мотивованими є авантюрний (Сень і Прийдеволя грабують Іцка Бауха) та детективний (розслідування обставин убивства Івана Півторака) епізоди в сюжетній структурі роману. «Всі без винятку елементи композиції: сюжет з його складними лініями і вузлами, дійові особи, їх зовнішні портрети і характери та їх групування, описи обстановки, в якій персонажі живуть і діють, пейзажі і пейзажно-жанрові зарисовки, картини робітничої маси і праці,

²⁶¹ Луців Л. Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. С. 171.

²⁶² Своєрідним прообразом Бенедя Синиці Степан Щурат вважав безіменного муляра з новели «Муляр» (*Щурат С. Повість Івана Франка «Борислав сміється»*. С. 97).

²⁶³ С. Щурат зауважив, що постаті братів Басарабів «огорнуті серпанком своєрідної романтики», зокрема їхня зовнішність («велетні»), психотипи (впевнені в собі, рішучі, незламні в переконаннях, здатні на неабиякий вчинок), минуле, а також сам гурток «побратимів» (*Щурат С. Повість Івана Франка «Борислав сміється»*. С. 127).

²⁶⁴ Церезин – земляний віск. У Бориславі ріпники, окрім нафти, видобували й церезин, або ж озокерит.

монологи і діалоги дійових осіб, вставні епізоди, історичні довідки і авторські відступи – все це Франко дуже строго підпорядкував розкриттю основного задуму твору, його ідеї і проблематики», – так слушно писав про роман С. Щурат²⁶⁵.

У листі до А. Вісліцького, редактора журналу «Przegląd Tygodniowy», Франко назвав «Борислав сміється» другою частиною повісти «Voа constrictor» [т. 48, с. 466]. І не випадково, адже чимало персонажів (Герман, Готліб, Рифка, Матій, Мортко), сюжетних ліній (Матія і Мортка, пов'язана з убивством Івана Півторака; Рифки, спогади якої випрозорюють симптоми її психічної недуги) наявні й у цьому творі. Однак у романі «Борислав сміється» помітна більша сконцентрованість письменника на соціально-економічних, а не на психологічних проблемах. Аксиологія твору пропонує два шляхи вирішення цих проблем: організацію складок взаємодопомоги, що передує робітничому страйку (Бенедьо Синиця керується при цьому міркуваннями корисності й доцільності), та «пімсту», терор у відповідь на зневаження прав ріпників (Басараби). Зрозуміло, що перспективнішим у розумінні автора є шлях організованої економічної боротьби. Та все ж сюжетні лінії роману (Гаммершляга, Гольдкремера, Бенедя, Матія, побратимів) рухаються до основного антагонізму (робітники – підприємці), працюють на нього. Він посилюється ще й національним протистоянням: робітників-українців протиставлено промисловцям-євреям. Можна ствердити, що романом «Борислав сміється» письменник дав відповідь на питання про три способи, «щоби вимотатися з тої сіті поганой», щоб «стрясти з себе тоту недолу тяжку, – тоті жидівські пута» [т. 14, с. 406, 407], над якими замислювався ріпник Гринь із оповідання «На роботі». Перший: вихід «поза обсяг єдиничних, приватних інтересів» [т. 15, с. 422], організація робітників у потужну монолітну силу, здатну протистояти утискам (створення «зав'язку робітницької спільності і взаємності» [т. 15, с. 306]); другий: створення міцної фінансової бази, яка уможливила б матеріальну підтримку робітників із залученням до неї коштів самих підприємців; третій – проведення на цій основі загального страйку до повного задоволення поставлених вимог.

Мортко за намовою Гольдкремера викрав касу взаємодопомоги, і робітники змушені були припинити страйк. Свій роман до завершення Франко не довів. Зберігся план дальших розділів твору, з якого довідуємося, що письменник мав на меті розповісти про смерть Леона і Матія, нещастя Бенедя, пожежу в Бориславі (розповідь про неї мала б охоплювати два розділи). За планом автора, Андрусь мав опинитися на суді, а завершували твір епізоди з Рифкою та Фанні. Роман зостався незакінченим, бо перестав виходити журнал «Світ», де Франко публікував його. Над твором письменник працював із перервами, бо вихід часопису вже від осені 1881 р. опинився під загрозою. «Письмо твоє додало мені духу, – писав він у листі до І. Белея від 12 жовтня 1881 р., – значиться, “Світ” не тільки дотягне до кінця року, але є й надія, що буде виходити й на другий рік! Та й ще, пишеш, і в більшім об'ємі?! Се було би раз! Значиться, мій “Борислав” був би скінчений, а я вже було махнув рукою на нього» [т. 48, с. 290]. Роман заімпонував М. Драгоманову, про що свідчить лист Франка до нього з початку листопада 1881 р.: «Мене втішило те, що мій перевід “Фауста” і моя повість у “Світі” Вам подобаються <...>» [т. 48, с. 293].

Наприкінці 1882 р. Франко запевняв М. Павлика: «“Борислав сміється”, котрий буде скінчений сього року, закінчить серію моїх бориславських образів, – тільки як епілог до нього ще нав'яжеться обширна повість “Андрусь Басараб” – опис життя в львівських тюрмах» [т. 48, с. 327]. Згаданого твору Франко не написав; С. Щурат припускав, що в ньому письменник мав на гадці висвітлити подаль-

²⁶⁵ Там само. С. 165.

шу долю «побратимів», зокрема й те, як вони у в'язниці знайомляться «з досвідом європейського робітничого руху»²⁶⁶.

Згаданий вище лист до Павлика засвідчує великі Франкові сподівання на друк написаних творів, причому не тільки своїх. «Тільки ж “Басараба” я тепер (на слідуєчий рік) писати не думаю, – повідомляв адресата, – я бажав би, щоб “Світ” помістив Вашу “Вихору”, а крім того, мої дрібні очерки переважно, ба ні, цілковито факти з життя народного, котрих у мене є готових зо 15, між ними найдавніші звісні Вам, написані для віденського альманаху (“Микитичів дуб” був надрукований у сконфіскованій книжці), а й між пізнішими є цікаві речі, як ось “Хлопська комісія”, оповідання, майже дословно списане з уст старого арештанта о тім, як б'ють хлопи спійманого злодія, далі “Ліси і пасовиська” – факти сервітутових здирств і конскрипційних штукоч, “Цигани” – образок того осадного положення, в яким держать народ жандарми. “Малий Мирон” – образки давньої школи, “Людвиківка”, “Історія моєї січкарни” і др. Коли б гроші, то звісно, все те варто б видати книжкою, більше зробило би враження. Але й так добре б, щоби надруковано, бо більша часть роками лежить у Б[еле]вській шухляді і розкидається» [т. 48, с. 327–328].

Юрій Бойко підкреслював, що «Франко хронологічно перший у світовій літературі дав малюнок робітничої боротьби проти капіталу. Історики світової літератури зробили Еміля Золя родоначальником робітничого соціального роману за його “Жерміналь”. Але “Жерміналь” Золя появився друком трохи пізніше, як “Борислав сміється” Франка, тому Франків блискучий твір слід вважати започаткуванням соціального робітничого роману в світовій літературі»²⁶⁷.

Обірваність тексту дає підстави стверджувати, що припинення виходу «Світу» було не єдиною причиною незавершености роману. Дослідники неодноразово розмірковували над тим, чому письменник не довів його сюжету до кінця. Поперше, причини ці криються в самому змісті твору, про що слушно стверджував О. Дорошкевич: «З боку композиції й самої фабули повість “Борислав сміється” має багато хиб; ці хиби, мабуть, і спричинилися до того, що Франко не скінчив свого твору. Так, об'єднання робітників, їхні розмови, методи їхньої боротьби з бориславськими капіталістами – все це було надто наївне й теоретичне навіть для початку 80-х років»²⁶⁸. Хибам композиції роману Дорошкевич вважав слабку пов'язаність між собою основних сюжетних ліній, наявність кількох побічних відгалужень, як-от: стосунки Германа з Рифкою та Готлібом; незавершена історія стосунків між Готлібом та Фанні; суперництво Германа й Леона Гаммершляга; історія убивства Івана Півторака; помста Прийдеволі за знущання з коханої дівчини тощо. «Оці другорядні (порівнюючи з розвитком головної дії) мотиви розбивають увагу читачеву і становлять найважливі хиби художньої композиції повісти, не даючи можливості передбачати кінця твору»²⁶⁹. Крім того, за Дорошкевичем, Франко мав на меті «розв'язати на практиці робітниче питання, проказати ті організаційні шляхи, якими повинно б було простувати робітництво в боротьбі за свій матеріальний добробут. Ці шляхи <...> типові для 60-х років, особливо в німецькій соціалістичній літературі певного гатунку. Уже за яких двадцять років вони зробилися цілковитим анахронізмом навіть в очах тих, хто наївно вірив в їх життєвість і діяльність. Отже, не міг не відчувати цього анахронізму Франко вже

²⁶⁶ Там само. С. 154.

²⁶⁷ Бойко Ю. До століття Франкових уродин // Бойко Ю. Вибране. Т. 1. С. 215.

²⁶⁸ Дорошкевич О. Іван Франко (1856–1916). Огляд його діяльності й творчости. С. 40.

²⁶⁹ Там само. С. 40-41.

в 90-х рр., в часах першого підсумування своєї ранньої літературної роботи»²⁷⁰. «Франко-поет, – на думку дослідника, – іде тут на службу Франкові-теоретикові, Франкові-пропагандистові»²⁷¹.

Тим не менш, Степан Щурат звернув увагу на деякі епізоди й деталі роману, які «кидають світло на майбутню долю» його героїв, «перспективно відкривають перед читачем шлях дальшого розгортання дії»: образ Бенедєвої крові на підвалинах будинку Гаммершляга, котрий віщує трагічну долю Синиці й самого Леона²⁷². Той-таки дослідник, по-друге, незавершеність твору пояснював тим, що «Франко крокував разом із сучасністю і не особливо любив повертатись у минуле. Його завжди займали нові й актуальні питання, що їх висувало життя. До своїх давніх творів, зв'язаних з уже пройденими етапами, він звертався не часто, бо це вимагало часу, якого завжди бракувало. За все життя письменник вдруге працював тільки над повістями “*Voа constrictor*” та “*Петрії і Довбушуки*”»²⁷³. Твердження потребує уточнень, адже Франко часто повертався до своїх колишніх творів, однак до роману «Борислав сміється» охолов і не мав наміру дописувати його фінальні епізоди.

По-третє, на нашу думку, при реалізації задуму зобразити те, чого насправді не було й надати йому дійсноподібних рис, Франко зіткнувся з проблемою втілення соціально-економічної концепції робітничої спільноти в повнокровний художній твір із логічним завершенням. Очевидно, не останню роль тут відіграла проблема майбутньої літературно-критичної та цензурної рецепції роману, зокрема епізодів із пожежею Борислава, адже твір міг стати своєрідною провокацією спільноти. Почуття суспільної відповідальності могло мати й інші наслідки: «письменники з певними сумнівами й ваганнями відслонювали темні сторони в народному житті, – зауважував Г. Маркевич, – побоюючись, що ці діагнози може підхопити ворожа публіцистика й використати їх на шкоду народним інтересам, злагоджували ідейний зміст своїх творів, аби надмір песимізму не впливав паралізуюче й деморалізуюче на свідомість читачів»²⁷⁴.

На слухну думку О. Дорошкевича, Борислав подано таким, яким він за задумом письменника повинен бути. «Франко не тільки констатує, але й проектує, він тут зовсім не є голий, безідейний “*битописатель*” на манір Нечуя-Левицького»²⁷⁵. Твір, за точним спостереженням Я. Грицака, «випадає з усього бориславського ряду, будучи *одиноким* спробою змалювати організований робітничий рух у нафтовому басейні» [курсив автора. – *М. Л.*]. Твір Франка мав базуватися на нібито реальних подіях: «великому робітничому страйку, який кінчився великою пожежею в Бориславі». Проте «дослідження історії робітничого руху у Бориславі змушує сумніватися у правдивості Франкових слів. Жоден із відомих робітничих протестів не надається бути історичною основою повісти “*Борислав сміється*”. <...> З історичних документів відомо про три бориславські пожежі 1866, 1874 і 1876 років – усі вони були результатом необережності, а не свідомого підпалу. Опосередковані свідчення дають змогу встановити, що Франко мав на увазі пожежу 1874 р.»²⁷⁶ Але це не

²⁷⁰ *Дорошкевич О.* «Борислав сміється» (Розділ з історії ранніх художніх спроб Франка-соціаліста) // Франко І. Борислав сміється: повість. Харків; К.: Книгоспілка, 1926. С. VIII.

²⁷¹ Там само. С. XVI.

²⁷² *Щурат С.* Повість Івана Франка «Борислав сміється». С. 103.

²⁷³ Там само. С. 93–94.

²⁷⁴ *Markiewicz H.* *Pozytywizm*. S. 27.

²⁷⁵ *Дорошкевич О.* «Борислав сміється» (Розділ з історії ранніх художніх спроб Франка-соціаліста). С. XVII.

²⁷⁶ В автобіографічній праці «*Мої знайомі жида*» Франко називає іншу дату бориславської пожежі: «Пізніше ходив я багато разів пішки з Дрогобича до Борислава й міг навіть у Дрогобичі пригля-

міння підставового факту, що з'язок між страйком і пожежею він вигадав». Реального робітничого страйку в Бориславі слід було чекати ще щонайменше двадцять років, «а Франко хотів прискорити події»²⁷⁷.

Тим-то письменник за життя не завершив роману, не видав його окремою книжкою і не розпочинав роботи над «Андрусем Басарабом». Вже в 1884 р. Франко в листі до А. Вісліцького скаржився: «Я до цього часу ще не знаю, коли я матиму можливість засісти за закінчення цієї повісті» [т. 48, с. 466]. Виходить так, що розвиток сюжету завів письменника у глухий кут, виходу з якого той не побачив, про що слушно зауважив О. Дорошкевич: «Концепція, випадково скомпонована, випадково мусить і загинути, і тому так наївно автор примушує загинути все підприємство – тільки через енергію й злочинну догадку Мортка. <...> Тому Франко, зрозумівши свій відрив від дійсності, вирішив твору не закінчувати. Волів, щоб він залишився в старих журнальних комплектах»²⁷⁸.

По-четверте, Л. Луців незавершеність Франкового твору пояснював тим, що його ідейний зміст і погляди письменника на вирішення робітничого питання випереджували свій час: «Але Іван Франко пізніше мав такі погляди на робітницьку проблематику, які безнадійно обороняв Бенедьо Синиця. Ось і причина, на нашу думку, чому автор так занедбав свій твір про Андруся й Бенедя, чого він не зробив із жадним своїм твором, дбаючи навіть про свій такий первісток, як “Петрії і Довбушуки”, та дозволив його видати окремим виданням, написавши аж дві передмови»²⁷⁹.

Лишень після смерти письменника закінчення роману дописав його син Петро Франко²⁸⁰. Підгледівши, як підприємці святкують перемогу (між ними Мортка зі скринькою, де зберігалася каса взаємодопомоги), Бенедьо приєднався до побратимів. Вони підпалили Борислав, а Готліб – фабрику черезину. Побратимів засуджено на 5 років ув'язнення. Бенедя визнали невинним. Він «бачить, що будучність народу лежить не у розв'язці робітничого питання, і прощається з Бориславом», оселяється в невеликій хатині і разом з матір'ю обробляє невеличкий шматок землі. Ставить перед собою завдання з'ясувати, в чому полягає щастя народу.

Як бачимо, син письменника лише конспективно виклав те, що задумував І. Франко. Хоча у примітці до цитованого видання роману й зазначено, що Петро Франко «поміщене в скороченню закінчення <...> передав на основі оповідання автора», та його фінал роману дещо відрізняється від планів батька²⁸¹.

нутись якнайближче життю бориславських робітників, підприємців і спекулянтів. Першій великій пожежі, що в 1871 або 1872 році знищила багато копалень і сирових продуктів, я міг приглядатися кожного дня й кожної ночі (вона тривала три дні) з дрогицької гори, а про її сумні наслідки для багатьох малих підприємців, які при тому все своє майно втратили, довідався я пізніше з численних оповідань» [т. 54, с. 425].

²⁷⁷ Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні. С. 286–287.

²⁷⁸ Дорошкевич О. «Борислав сміється». С. XX.

²⁷⁹ Луців Л. Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. С. 188.

²⁸⁰ Див.: Франко І. Борислав сміється: Повість. Львів; К., 1922. С. 275–280.

²⁸¹ Там само. С. 279, 280. Михайло Рудницький у книжці «Ненаписані новели» вів мову про те, що Франко 1912 року будімото виношував задум написати ще один роман із життя Борислава, сюжет якого розповів своїм знайомим Янові Каспровичу, Леопольдові Стаффу, Остапові Ортвіну. Донька власника нафтодайної шахти Віктора Розмуса Евеліна закохалася в освіченого робітника Франека Фальковського. Коли робітники шахти погрожували оголосити страйк, Евеліна обурилася поведінкою батька і висловила готовність разом із Франеком покинути батька і вирушити до Львова, щоб там «самостійно заробляти». «Як бачите, – пояснив Франко, – сюжет майже банальний. Переказувати його, як взагалі всякий художній сюжет, це приблизно те саме, що в рецензії на театральну виставу знайомити читачів, які її не бачили, з фавбулою п'єси. Те, що я тут розповів, не сюжет, а, може, тільки зав'язка для роману. Треба б зарисувати характери, показати складні ситуації та конфлікти. Тільки у процесі їх розгортання можна буде побачити, чи вийде це вдало та яскраво» (*Рудницький М. Ненаписані новели*. Львів: Каменяр, 1966. С. 10–12).

Треба зазначити, що Франко виношував ще один задум повісти (роману) «**Андрусь Басараб**», згідно з яким головним героєм мав бути не ріпник-анархіст, месник за кривди, а селянин-зłodий, прототипом якого став би Михайло Забранський. Той самий, котрого Франко знав особисто і з уст якого записав оповідання «Хлопська комісія». У вступному слові до публікації цього твору в журналі «Зоря» (1884. № 4. 15/27 лютого) письменник анонсував задуману повість: про Забранського «замічу тільки, що сам себе числив він до так званих “коморових” зłodіїв, і тоді, коли я його пізнав, був уже геть-геть в літах. Його характер і особу я надіюсь списати докладно в окремій повісті п[ід] н[азвою] “Андрусь Басараб”» [т. 16, с. 497].

На Франкову замітку відреагував Леонід Заклинський, котрий у листівці зі Станіслава (Івано-Франківська) від 14 квітня 1884 р. писав: «К[оханий] Т[оваришу]! Пишеш в 4 числі “Зорі”, що опишеш жите того старого зłodія під іменем Андрусь Басараб. Отже ж, прошу Тя: назви Свого богатиря инакше, бо ту в нашій стороні Басараби – дуже поважні господарі, і прикро би їм то було, а письма Твої вони читають, то і та нова штука швидко їм в руки попаде. Через те утерпіла би Твоя популярність в нашій стороні, а саме тепер зачинають “Беркута” у нас читати, і подобаєсь, то нащо ж кого від себе відстрашувати? Прошу Тя дуже і щолною сердешно»²⁸².

Цього задуму Франко також не реалізував.

У непідписаній статті «Огляд словесної праці австрійських русинів за рік 1881» (її автором є Олександр Барвінський) відзначено, що в журналі «Світ» надруковано «еще не скінчену повість Ів. Франка “Борислав сміється” з життя дрогобицьких робітників і шпекулянтів, котра заслугує на повну увагу»²⁸³. Той-таки автор у праці «Огляд словесної праці австрійських русинів в році 1882» визнав, що в романі «талант п. Франка ще краще виявився, як в інших дотеперішніх повістках і картинах з життя бориславських ріпників і жидів-капіталістів»; «характери начертані вельми реально, дійство розвивається живо і интересно, язик гарний і чистий». Барвінський назвав Франкових ріпників «занадто премудрими, овіяними духом асоціційним західноєвропейських робітників, котрі розумують про долю робітників і обдумують способи заради, які, мабуть, не ворущаються в головах галицьких робітників». За оцінкою оглядача, повість Франка безперечно посідає першорядне місце в галицькій белетристиці за 1882 р.²⁸⁴

У мотивованості образу Синиці засумнівався й О. Огоновський: «У промовах своїх до робітників з’являє він такі мудрощі про питання соціалні, неначеб говорив із трибуни до тямущих громадян. <...> А вже ж сумніваємось, чи такий Бенедьо є можливим типом між бориславськими ріпниками. Таким тямущим робітником міг явитись якийсь бельгієць, а не бідний робітник-русин, котрий не мав досі нагоди дізнатись про здобутки сучасної соціології». Вчений виявив у романі ознаки романтизму, зокрема в стосунках Готліба й Фанні, що про них «розказано з такими романтичними подробицями, які не конче суть пристібні до писання реального»²⁸⁵.

²⁸² ІЛШ. Ф. 3. № 1615. Арк.35–36.

²⁸³ [Барвінський О.]. Огляд словесної праці австрійських русинів за рік 1881 // Діло. 1882. № 1. 2/14. І. С. 4.

²⁸⁴ [Барвінський О.]. Огляд словесної праці австрійських русинів в році 1882 // Діло. 1883. № 2. 8/20. І. С. 1.

²⁸⁵ Огоновський О. Історія літератури руської. Част. 3. Відд. 2. С. 998–999.

Тарас Франко стверджував, що типи Івася Новітнього і Бенедя Синиці «мають у собі дещо з вдачі Франкової». «Догадуємося так, – продовжував дослідник, – що Іван Франко перервав повість про Івася Новітнього, але тип героя ожив у постаті Бенедя Синиці і дістав у Бориславі ширше поле праці, а саме пропагандиста поступових ідей і організатора робітничих мас»²⁸⁶.

Василь Щурат вважав, що найкращими творами Франка є ті, «котрих змістом є картини з життя нижчих кляс галицької суспільності, в першій мірі з життя галицького мужика, робітника і бідного, пониженого, але в боротьбі з своєю долею завзятого жиди. Останній – себто жид – знайшов у Франкові найліпшого досі знатока своєї душі, в котрій привикли бачити виключно гніздо хитрости й лукавства, обчисленого на легке, бездіяльне життя паразита. Ні, старається довести Франко, хитрости і лукавства набрався жид в тяжкій школі життя; приневолюють його до сього пануючі відносини. Направте ті відносини, а тоді побачите, що жид зовсім не є синонімом паразита і дуриства, що він теж потрапить жити чесно з торгівлі, ремесла, а навіть з рілля. І поет справді малює нам в новелах з життя галицької Каліфорнії нафтярської “Воа constrictor”, “Борислав сміється” і др[угі] такі жидівські характери, якими робить їх нинішнє життя <...>»²⁸⁷.

Агатангел Кримський стверджував, що «Борислав сміється» з артистичного погляду значно перевищує повість «Воа constrictor»²⁸⁸. С. Єфремов натомість закидав Франкові недбалість в обробці сюжету, яка дуже зашкодила художній вартості твору: «Поміж реальні, цілком по-мистецькому гарно, сильно та правдиво написані сторінки вплетено мляві й видимо нашвидку позчіплювані; серед оригінально надуманих і дужою рукою змальованих сцен та образів раптом прикрим дисонансом проскочить щось таке шаблонове та недоладне, ніби цілком перенесене з бульварних романів (передягання, підслухи, страшні, але не мотивовані нічим пристрасті та всякі випадки)». Проте літературознавець високо підніс суспільне значення твору, котрий виводить українське письменство «на шлях чисто пролетарського руху», створює типи українського робітництва й зображує розвиток «великої соціальної боротьби» принаймні в одному закутку України²⁸⁹. Твір Франка, на думку дослідника, залишиться цікавим свідченням того, як частина української інтелігенції озивалася на болючі питання свого часу і як вона розуміла свої завдання й своє становище «в лютій боротьбі громадських сил і за кого руку тягла». Роман – цікавий документ до характеристики часу і до пізнання самого автора²⁹⁰.

Цикл «Борислав», повість «Воа constrictor» «та її продовження “Борислав сміється”», за оцінкою А. Крушельницького, написано «в дусі крайнього натуралізму»²⁹¹.

Ведучи мову про Франка-письменника, Л. Василевський відзначив, що «вже на університетській лаві [він] дав низку оповідань чималої вартости з народного життя. Особливо гарні його образи, виведені на тлі стосунків бориславського пекла, котре і є змістом його найкращих повістей, “Воа constrictor” і “Борислав сміється”»²⁹².

На проблему пролетаризації українського селянства, виведену в циклі «Борислав», повісті «Воа constrictor» та романі «Борислав сміється», звернув увагу Микола Данько (псевдонім українського критика та публіциста Миколи Троцького,

²⁸⁶ Франко Т. Бориславський цикл // Франко Т. Вибране: У 2-х томах. Івано-Франківськ: Видавць Сеньків М. Я., 2015. Т. 1: Наукові та науково-популярні праці. С. 532.

²⁸⁷ Щурат В. Літературні портрети. 1. Іван Франко // Зоря. 1896. № 1. 1/ 13. І. С. 16–17.

²⁸⁸ Кримський А. Д[окто]р Іван Франко. С. 522.

²⁸⁹ Єфремов С. Співець боротьби і контрастів. С. 98–99.

²⁹⁰ Там само. С. 102–103.

²⁹¹ Kruszelnyckyj A. Szkice z ukraińskiej literatury współczesnej. S. 14.

²⁹² Wasilewski L. Ukraina i sprawa ukraińska. Kraków: Spółka nakładowa “Książka”, 1911. S. 142.

1883–1971): ці твори «посвящені рождінню українського пролетаріату в муках крест'янської пролетаризації». Відкриття покладів нафти та земного воску в Бориславі призвело, на думку Данька, до соціальної катастрофи, котра до невпізнання змінила структуру селянства бориславського регіону. «Эта катастрофа дала багатейший материал И. Франку, художественно использованный им в его произведениях. На фоне быстро изменяющейся экономической и социальной структуры И. Франко рисует нам превращение трудолюбивого, робкого и наивного крестьянина в сумрачного подземного рабочего, разгульного и бесшабашного в часы его короткого пребывания на поверхности земли. Перед нами проходит ряд портретов больших и маленьких хищников, безжалостно эксплуатирующих беззащитного рабочего, ставшего жертвою эксплуатации в тёмных шахтах. И. Франко не дал нам здесь законченной картины пролетарской психики, оставаясь верным действительности: бориславский “ріпник” недавнего прошлого так же далеко отстоял от европейского пролетария, как галицкий хищник с его кустарными способами эксплуатации природы и человека от европейского капиталиста. Но И. Франко наметил зарождение пролетарской психики на развалинах крестьянского мировоззрения. Он остался здесь верным не только действительности, но и своим основным принципам натурализма и оставил младшему поколению украинских художников пера создать цельный образ украинского пролетария»²⁹³.

На думку Данька, сама бориславська дійсність не вимагає якихось специфічних художніх засобів опису для створення сильного враження на читача, вона достатньо жадлива в фотографічному відтворенні. Однак «И. Франко не фотографує і викликає у читателя не только ужас, а целый комплекс художественных переживаний. И. Франко пользуется целым аппаратом натуралистического описания, умело комбинируя световые и слуховые эффекты, не забывает он и тяжёлых нефтяных испарений адской фабрики человеческих страданий и наслаждений, называемой Бориславом. Эти испарения отравляют не только рабочих, но и самого “нефтяного короля” Германа Гольдкремера, а целая картина Борислава служит прекрасным изображением капиталистического мира в миниатюре»²⁹⁴.

«В произведениях И. Франка я не нашёл следов сентиментализма, – продолжая Данько, – этого худшего врага художественности». Основним ідейним постулатом творчості письменника є, за автором статті, народницький принцип «всё для народа и через народ». «Этот принцип покоится у И. Франка на вере в добрые начала, положенные в душе каждого человека», навіть у Германа Гольдкремера та лихваря Вагмана. Але для того, аби вони виявилися на поверхні свідомості, людську душу слід сильно струснути. «Во всяком случае, эта вера в человека является симпатичной чертой творчества И. Франка и служит исходной точкой философии его произведений»²⁹⁵.

У душі кожної людини, за твердженням Данька, як і в людському суспільстві, відбувається боротьба доброго та злого первнів. Представниками першого є у Франка трудівники, другого – експлуататори. «В произведениях Франка мы находим бесконечный ряд картин горя, унижения, бедности и темноты, но от пессимизма его спасает вера в силу борющегося народа и в победу доброго начала»²⁹⁶.

²⁹³ Данько Н. Писатель своего народа (Иван Франко как беллетрист) // Украинская жизнь. 1913. № 5. С. 18. Цей номер журналу значною мірою присвячено І. Франкові. Окрім студії Данька, в ньому вміщено також праці Сергія Єфремова «Писатель-гуманист (к 40-летию литературной деятельности Ивана Франка)» (С. 5–16) та Симона Петлюри «И. Франко – поэт национальной чести» (С. 26–40).

²⁹⁴ Там само.

²⁹⁵ Там само. С. 19.

²⁹⁶ Там само. С. 20.

Роман «Борислав сміється» продовжив бориславську тему Франкової творчості, збагативши її новими образами, конфліктами, новим підходом до моделювання художнього світу. Він поповнив ряд незавершених творів письменника. Концепція «ідеального реалізму» стала для письменника також мотиватором до витворення ідеальних героїв («позитивних типів»), якими, без сумніву, є Захар і Максим Беркути, професор Міхонський і Борис Граб, Євгеній Рафалович та інші.

3.12. «Захар Беркут»: екскурс в історію

У вересні 1882 р. журнал «Зоря» оголосив конкурс на написання найкращого твору – повісті або роману. Про умови конкурсу, зокрема, йшлося: «Темат до повістей належить брати з нашого народного життя, будь теперішнього, будь минулого, з життя інтелігенції або з життя сільського люду; по можності переважати повинна сторона ідеальна, если тільки не віддаляється від правди. Світлі прояви нашого життя, яко взірці, достойні наслідування, будуть для нас найбільше пожаданим матеріалом»²⁹⁷.

Франко відгукнувся на оголошений конкурс, і відразу ж узявся за написання повісті «**Захар Беркут. Образ громадського життя Карпатської Русі в XIII віці**». У листі до Драгоманова від 20 жовтня 1882 р. пояснив мотиви свого рішення. Живучи в Нагуєвичах, мав на меті вирватися до Львова й розпочати серію видань популярних, в тім числі й белетристичних книжок для селянства під назвою «Сільська читальня». «Щоб роздобути на все те хоч на початок трохи грошей, я пишу на конкурс повість – для “Зорі”. Ви, певно, стиснете плечима на тоту вість. Я й сам не знаю, що з того буде, але нехай собі, пишу» [т. 48, с. 322].

Деякі естетичні й методологічні підходи до твору письменник розкрив у листі до М. Павлика від 12 листопада 1882 р.: «Отже, я пишу повість історичну, з XIII віку (напад монголів), і ідеальну (по поняттю характерів, хоч реально по методи писання, так як Флоберова “Salambo”)²⁹⁸, в котрій стараюсь на підставі тих немногих актів історичних про давнє громадське життя показати життя самоуправне, безначальне і федеральне наших громад, боротьбу елемента вічево-федерального з деструктивним князівсько-боярським і вкінці з руйнуючою силою монголів. Повість тота, хоч і містить у собі багато історичної і неісторичної декорації, все-таки, надіюсь, збудить живий інтерес і у сучасних людей, не то що, напр., “Чорна рада”» [т. 48, с. 329].

Задум історичного твору виник у Франка ще навесні 1882 року: у листі до І. Белея з середини квітня він повідомляв: «Тепер, коби час, задумав я узятися так, *intra parenthesis* [між іншим. – М. Л.] до одної історичної новели; а властиво до новели на історичнім тлі, в котрій би можна блиснути ярким реалізмом. Але на се треба сили, котрої тепер у мене за вічною втомою мало» [т. 48, с. 308]. У той час через скрутне матеріальне становище письменник змушений був жити в Нагуєвичах, займатися сільськогосподарською працею, яка майже унеможлилювала літературну творчість. З гіркотою сповіщав того ж адресата: «Так і чую, що моя “письменська снага” цезає, що мені чимраз трудніше приходить що-небудь написати, що чимраз менше речей мені удається. У мене тут багато позачинаного, а ще більше позадумуваного, – та що, ні часу, ні сили кінчити. А тут ще недостача хоч скільки-небудь оживляючого товариства, недостача всього, що будить у чолові-

²⁹⁷ Зоря. 1882. № 18. 27. IX. С. 288.

²⁹⁸ Уривок із роману Г. Флобера «Саламбо» Франко переклав ще 1876 р., опублікувавши переклад на сторінках журналу «Друг» (№ 21. 1/13. IX. С. 326–328) [див.: т. 51, с. 393].

ці думки і дає які-небудь враження, одностайне, вправді художнє життя» [т. 48, с. 316–317]. Один із задумів – написати повість по-німецьки, «історико-сенсаційно-реальну» [т. 48, с. 317] – міг бути ембріоном «Захара Беркута». Повідомлення про конкурс «Зорі» стимулювало творчий процес, а інтенсивна праця над повістю (її написано за півтора місяця) сприяла подоланню творчої кризи.

Прагнучи мотивувати Франкове звернення до історичного минулого, С. Єфремов писав: «Не маючи на чому спочити в сьогочасності, коли панує скрізь ворожнеча всіх проти всіх та боротьба егоїстичних інтересів, хижацтво й розбрат; не бажаючи заходити в ту “далеку-далеку історію”, яку має хіба майбутність показати, Франко обертається до минувшини, щоб хоч там пошукати одрадісних подій та якоїсь іншої картини громадського життя»²⁹⁹.

У передмові до твору автор дуже побіжно порушив проблему походження сюжету «Захара Беркута», вказавши на історичні джерела та народні перекази. Немає достеменних відомостей, чи до написання повісти Франко знав польські хроніки Я. Длугоша, М. Кромера, М. Стрийковського, Б. Ваповського, Й. Бельського, студії українських істориків А. Петрушевича, С. Шараневича та ін. (дві останні зберігалися в бібліотеці Дрогобицької гімназії [т. 53, с. 17]), у яких ідеться про напади татар на Русь. У літописі Кромера («Kronika Polska») є інформація про перемогу над кримськими татарами, загнаними в трясовину, 1489 року [див.: т. 42, с. 423]). Ймовірно, імпульсом до створення розв’язки повісти міг стати «Щоденник подорожі до Татр» С. Гощинського, в якому йдеться, зокрема, про вузьку долину Косцеліско, де польські верховинці знищили значно чисельніше військо татар (за іншою версією – шведів)³⁰⁰.

Крім того, в «Житю і слові» Франко опублікував народні оповідання про напади татар на Нагуєвичі та поблизькі села, що їх чув від батька і матері в підліткові роки³⁰¹ й що їх використав також для побудови сюжету гімназійної поеми «Пани Туркули». Іншими словами, там, де бракувало історичних даних, письменник вдавався до легендарного матеріалу, поєднавши його з життєвими реаліями далекого минулого. Дослідники зафіксували народні перекази про потоплення татар; про те, що на місці теперішньої Тухлі було гниле («тухле») озеро (від нього, за народною етимологією, походить назва села), в якому нічого не жило; і навіть про те, що Захар Беркут насправді був³⁰². Можна вести мову й про сюжетні ремінісценції «Захара Беркута» з поемою А. Міцкевича «Пан Тадеуш» (сцени полювання) та повісткою М. Устияновича «Страсний четвер» (юнак рятує дівчину від розлученого звіра).

І, звичайно, найголовніше джерело повісти – творча уява й фантазія І. Франка, котрі допомогли йому синтезувати історичні події, фольклорний матеріал з актуальними для нього громадсько-політичними ідеями та ідеалами. «Повість історична – се не історія, – писав він у «Передмові» до твору. – Історикові ходить передовсім о вислідження правди, о сконстатування фактів, натомість повістяр користується тільки історичними фактами для своїх окремих артистичних цілей, для воплощення певної ідеї в певних живих, типових особах. <...> Де історик оперує аргументами і логічними висновками, там повістяр мусить оперувати живими людьми, особами» [т. 16, с. 7]. Художньо-естетична вартість історичної повісти, на відміну від історичної праці, полягає в тому, що «її основна ідея зможе заняти

²⁹⁹ Єфремов С. Співець боротьби і контрастів. С. 103.

³⁰⁰ Див. про це детальніше: *Денисюк І.* Історична белетристика Івана Франка. С. 38, 39.

³⁰¹ Див.: Татарські напади на Підгір’є // *Житє і слово*. 1895. Т. 3. Кн. 2. С. 227–228.

³⁰² *Сокіл В.* Фольклорні джерела повісти І. Я. Франка «Захар Беркут» // *Українська мова і література в школі*. 1989. № 9. С. 76.

сучасних, живих людей, то значить, коли вона сама жива й сучасна» [т. 16, с. 7]³⁰³. Франко зазначив, що скупі історичні факти він доповнював «поетичною фікцією»; каркас сюжету створено почасти з історії (напад монголів на Тухлю), почасти з народних переказів [т. 16, с. 7].

На початку повісти подано типово романтичну опозицію «колись – тепер»: глорифікований колишній ідеальний суспільний лад Тухольщини (громаду) протиставлено теперішній розрізненості, індивідуалізованості селянських господарств, їхній нужденності й слабкості. Сюжет повісти, є, по суті, ілюстрацією того, «що може бути пожадане і для наших “культурних” часів» [т. 16, с. 10], зокрема монолітності й могутності сільської громади з усталеними для неї дохристиянськими традиціями та високими моральними засадами; громади, що не визнає над собою ні князівської, ні боярської влади; общини, котру очолює мудрий і досвідчений провідник. Франко-аналітик виводить геополітичну (Тухольщина завдяки більшій неприступності в горах змогла довше, ніж інші місцевості, зберегти «староруське громадське життя»), антропологічну (боротьба з дикою природою виробляла силу та мужність особистості) і економічну детермінанти сильного громадського ладу.

Значною мірою авторський задум був інспірований драгоманівською концепцією федерації, тобто ладу, заснованого на зв'язку самоуправних громад, що єднуються на засадах рівноправності³⁰⁴. Мирослав Шкандрій з цього приводу писав, що «ідеалом Драгоманова був світ невеличких самоврядних громад, пов'язаних у федеральну систему. Права індивіда (та місцевої громади, що функціонувала як індивід) завжди стояли в нього на чільному місці»³⁰⁵. Володимир Бірчак у праці «Еволюція постаті борця в творах І. Франка» (1941) зазначив, що «в дійсності ця повість має в собі тільки історичне тло (напад монголів), само громадське життя змальоване як соціалістичний рай, як це, мовляв, в майбутності виглядатиме, коли соціалістичний устрій настане на землі...»; Франко, на його думку, «переносить в XIII століття думки свого часу – вільні селянські спілки Драгоманова»³⁰⁶. Глибинним мотивом для написання повісти стала наукова теорія громадівства, що її Франко вивів у трактаті «Мислі о еволюції в історії людськості» (1881–1882) на основі «Програми громадівців-соціалістів» та праці С. Подолинського «Громадівство й теорія Дарвіна».

У програмному документі громадівців, зокрема, йшлося:

«В справах політичних ми бажаємо:

<...> 3) Безперешкодної самовправи (автономії) для кожної громади в її справах.

4) Повної самостоячести для вільної спілки (федерації) громад на всій Україні».

У «Програмі» зазначено, що основною підвалиною економічного устрою громади є «гуртова власність і спільна, гуртова праця». Яким чином громада перейде від індивідуальної до спільної праці й як поділить її плоди – залежатиме від доброї волі кожної громади. У справах освітніх «Програма» закликала до зросту позитивної науки про природні й громадські явища³⁰⁷.

³⁰³ Олександр Дорошкевич, однак, стверджував, що Франко у повісті «не стільки відтворив у художніх образах історичне життя Західної України в XIII столітті, скільки дав ілюстрацію до своїх теоретичних поглядів на сучасне життя, на соціальні взаємовідносини», тим-то, на його думку, «Захара Беркута» «не можна назвати історичною повістю, тільки соціальною», адже «автор хотів дати тільки науку сучасному поколінню» (Дорошкевич О. Іван Франко (1856–1916). С. 47).

³⁰⁴ Денисюк І. Історична белетристика Івана Франка. С. 33–34.

³⁰⁵ Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби. К.: Факт, 2004. С. 302.

³⁰⁶ Бірчак В. Еволюція постаті борця в творах І. Франка / Републікація С. Новак // Франкознавчі студії. Дрогобич: Вимір, 2001. Вип. 1. С. 213, 214.

³⁰⁷ Програма громадівців-соціалістів // Громада. 1880. № 1. С. 1–4.

Сергій Подолинський, один із чільних співробітників женеvської «Громади», у статті «Громадівство й теорія Дарвіна» повторив вимоги, поставлені до людей науки: «Вони зобов'язані спізнавати закони громадського життя, повинні прирівнювати вплив тих законів при теперішнім порядку життя з тим впливом, який вони мали б при іншому можливому порядку». Праця Подолинського спрямована проти досліджень Е. Геккеля «Докази трансформізму» та О. Шмідта «Дарвінізм і соціал-демократія», котрі доводили, що дарвінізм через боротьбу за існування веде до майнової нерівності громадян. У статті Подолинського теорію громадівства підкріплено вченням Ч. Дарвіна, зокрема про природний добір та боротьбу за існування живих істот, що його перенесено на людське суспільство. «Так як при побільшанні числа людей, – писав учений, – дуже натурально здобування харчів і прочих речей, потрібних чоловікові, принуджує його до все гострішої боротьби з природою, то певно для людей стає кориснішим вести цю боротьбу товариством, не розділяючи своїх сил міжсобойною боротьбою». Боротьба за існування громади з природою при солідарності людей не дасть змоги деградувати окремій особі або сім'ї, підвищить середній рівень добробуту більшості й водночас не стане перешкодою для розвитку найбільш обдарованих членів громади. «Таким робом вплив Дарвінового закону в громаді, збудованій на основах солідарності, хоч і буде пособляти розвитку нерівності між людьми, <...> буде видвигати все вперед найрозвитіших»³⁰⁸.

Основоположними принципами теорії І. Франка також стали економічна рівність для досягнення свободи і братерства між людьми; суспільна власність капіталу й засобів виробництва (землі, фабрик тощо); свобода слова, навчання, способу життя, вільний перехід з однієї громади до іншої; повне задоволення потреб усіх працюючих членів громади; кожна громада визнається як незалежна одиниця, котра має повне право вступати у федеративні зв'язки з іншими громадами тощо [т. 45, с. 136–139]. Громада, на думку Франка, – один із «розростаючихся зародів нового віку в нашій житті» [т. 45, с. 134], суспільно-політичний концепт, спрямований у майбутнє, підґрунтя ідеального ладу.

«Кожда доба історична – се дерево, – писав Франко в трактаті “Мислі о еволюції в історії людськості”. – Корінням воно стоїть глибоко в минулих часах, а його крайні парості вростають також далеко в будуще» [т. 45, с. 134]. Створюючи історичний прецедент громади XIII століття, письменник обґрунтовує доречність і актуальність громади як новітньої суспільної організації, як запоруку щасливого життя вільної особистості у вільному соціумі. «Великі злигодні градовою хмарою перейшли понад руською землею. Давнє громадство забуте і, здавалось би, похоронене. Та ні! Чи не нашим дням судилось відновити його? Чи не ми се жиємо в тій щасливій добі відродження, про яку, вмираючи, говорив Захар, а бодай у досвітках тої щасливої доби?» [т. 16, с. 154].

Цікаво, що якраз у 1882–1884 рр. Франко виношував ідею створення невеликої общини (спілки, артілі, «колонії»), котра, очевидно, мала б стати спробою практичної реалізації цього концепту. Її члени (Франко, М. Павлик, Анна Павлик, Юзефа і Владислав Дзвонковські), за планами першого, мали б спільно обробляти «грунть» і займатися літературною й науковою працею (жінки, крім того, «занимались би домашнім господарством», могли б «вкупі заробляти і шиттям»). Обговорювалося й місце заснування такої общини (спершу околиці Коломиї, згодом Дрогобича, відтак – Станіславова). Франко планував навіть частину гонорару за повість «Захар Беркут» витратити для реалізації такого задуму. Активно агітував

³⁰⁸ Подолинський С. Громадівство й теорія Дарвіна // Громада. 1880. № 1. С. 6–22.

до цього Павлика (про це свідчать його листи до товариша від 9 або 10 жовтня, 17 жовтня та 12 листопада 1882 р. [т. 48, с. 325, 326, 359, 360, 363, 364]). Андрій Пашук стверджував, що в тих історичних умовах Франко саме «на ґрунті й у формі громадівського соціалізму, а не будь-якого іншого, прагнув знайти реальні умови здійснення національної свободи українського народу», а «національна ідея – це незмінний провідний і стратегічний принцип творчости та діяльности І. Франка»³⁰⁹. Проте задумане здійснити не вдалося.

Тухольську громаду очолює в повісті Захар Беркут, 90-річний старець, ідеалізований тип суспільного провідника. Ярослав Грицак назвав його прообразом інтелігента XIX ст.: «Він був особою вченою, бо свого ремесла мусив учитися, до того ж, подорожуючи по великих містах; його влада базується не на вищому соціальному походженні, а на його знанні»³¹⁰. Таке ім'я Франко дав своєму персонажеві не випадково, адже в царині орнітології беркута описують як великого хижого птаха, котрий гніздиться здебільшого на високогір'ях, зокрема й карпатських. У народі цей птах здобув собі славу короля (царя) птахів за свою силу, гордовиту сміливість і мудрість (вполювати його складно). Р. Горак та Я. Гнатів припускають, що ім'я головного героя повісти могло з'явитися від імені Франкового брата Захара, запеклого рибалки й мисливця, котрий одного разу вполював великого беркута й приніс мертвого птаха на нагуєвицьке подвір'я³¹¹. Цікава деталь: Франко подарував братові окреме видання повісти (1883) з дарчим надписом, та книжка згоріла під час пожежі 1886 року³¹². Символом-оберегом дому Беркутів у повісті є великий беркут, грізного вигляду котрого побоюються чужосельці.

Зрештою, сам Захар Беркут завдяки мудрості й рішучості став своєрідним оберегом тухольської громади. Він, власне, не лише очільник, а й творець цього міцного й злютованого соціуму. «Громада – то був його світ, то була ціль його життя» [т. 16, с. 40], – констатує автор. Замолоду подавшись у скитський монастир, де від старця Акинтія навчився лікарської справи і де чимало наслухався про громадські порядки в північній Русі, в Новгороді й Пскові, він повернувся до рідної Тухлі не лише лікарем, а й громадянином, котрий мав за мету «віддати ціле своє життя на поправу й скріплення добрих громадських порядків у своїй рідній Тухольщині» [т. 16, с. 41]. Ідею дружної й сильної громади («громада була для себе і суддею, і впорядчиком у всьому» [т. 16, с. 41]), відпорної на впливи князівсько-боярської сили і здатної протистояти зовнішнім агресорам, Беркутові вдалося реалізувати завдяки наполегливій 70-літній праці. Вправний і мудрий оратор («бесідник»), котрий «як заговорить, то немов тобі Бог у серце вступає» [т. 16, с. 42], він уміє переконувати людей у перевагах громадського життя і зрештою здобуває собі авторитет далеко поза межами Тухлі. Повагу й любов односельців старий Беркут заслужив своїм безмежним альтруїзмом («життя лиш доти має вартість, доки чоловік може помагати іншим» [т. 16, с. 40]), виваженістю, кмітливістю і мудрістю (у виборі між повною перемогою над монголами і життям улюбленого сина Максима Беркут без вагань віддає перевагу першому). У такому ж дусі виховав вісьмох своїх синів.

Старий язичник, «один із остатніх явних прихильників старої віри на нашій Русі» [т. 16, с. 122], він у скрутну хвилину благає про допомогу Сторожа, оберега тухольців, а в «рішучу хвилю» на «Ясній Полянні» (місці, «де діди теперішнього

³⁰⁹ Пашук А. Філософський світогляд Івана Франка. С. 163–164.

³¹⁰ Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні. С. 420.

³¹¹ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 1: Рід Якова. С. 34.

³¹² Там само. С. 154.

покоління засилали свої молитви найвищому творцеві життя, Дажбогові-Сонцю» [т. 16, с. 122]) молитися до сонця й нагадує співгромадянам останнього з «тих добрих велетнів-сторожів тухольських, про яких добрі діла так само оповідати собі будуть пізні покоління» [т. 16, с. 124]. Максим Тарнавський влучно зазначив, що «Захар, як той Орел (беркут-орел) спускається з ефірних хмар, в той час як Тугар Вовк (вовк!) вилазить із якогось дикого матеріального лісу. Читачеві можна простити наростаюче почуття, що це Ніцше, а не Маркс ховається за цим текстом». Чотирирічне ж Захарове мандрування «описується, як релігійне паломництво, можливо добре знайоме Франкові із його вивчення агіографічної літератури»³¹³. Здобувши разом із громадою звитягу над монголами, Захар спокійно відходить із життя, помираючи з вірою у швидке відродження народу: «Чим ми побідили? Чи нашим оружжям тільки? Ні. <...> Ми побідили нашим громадським ладом, нашою згодою і дружністю. Уважайте добре на се! Доки будете жити в громадським порядку, дружно держатися купи, незламно стояти всі за одного, а один за всіх, доти ніяка ворожа сила не побідить вас. <...> Передавайте ж дітям і внукам своїм вісті про давнє життя і давні порядки. Нехай живе між ними тота пам'ять серед грядущих злиднів, так, як жива іскра не гасне в попелі. Прийде пора, іскра розгориться новим огнем!» [т. 16, с. 153–154]. Захар Беркут – один із небагатьох персонажів Франкової прози, котрий помирає своєю смертю, причому з почуттям виконаного обов'язку перед громадою. «Не плакали за ним ні сини, ні сусіди, ні громадяни, бо добре знали, що за щасливим гріх плакати. Але з радісними співами обмили його тіло і занесли його на “Ясну Поляну”, до стародавнього житла прадідівських богів <...>. От так спочив старий Захар Беркут на лоні тих богів, що жили в його серці і нашіптували йому весь вік чесні, до добра громади вимірені думки» [т. 16, с. 154].

Один із синів Захара – наймолодший Максим, «мов здоровий дубчак між явориною, визначався між усім тухольським парубоцтвом» [т. 16, с. 39]. Гідний свого батька, справжній лицар, хоч і «смерд», розважливий і спокійний. «Все у нього виходило в свій час і на своїм місці, без сумішки і сутолоки; всюди він був, де його потрібно, всюди вмів зробити лад і порядок» [т. 16, с. 13]. Недаремно у серці Мирослави, боярської доньки, одразу пробудилися захоплення парубком і повага до нього: «<...> Хоч багато досі видала вона молодців і сильних, і смілих, але такого, як Максим, що сполучав би в собі всі прикмети сильного робітника, рицаря і начальника, – такого їй досі не траплялося бачити» [т. 16, с. 18]. Він – дитя свого краю, закоханий у свою батьківщину з її традиціями, повір'ями та звичаями. Саме його вустами автор розповідає легенду про Морану й Сторожа. Під час ловів він рятує Мирославу від пазурів лютої ведмедиці, одним із перших вступає у бій з монгольськими наїзниками, гідно й гордо тримає себе в ворожому полоні й допомагає тухольцям у вирішальний момент їхнього протистояння з ворогом. «Що моє життя! – відповідає він Тугарові Вовку. – Я не стою о життя! Хто хоч хвилю зазнав неволі, той зазнав гіршого, ніж смерть» [т. 16, с. 115]. Будучи полоненим, він не втратив сили духу й придумав план: випустити монголів у вузьку улоговину й там знищити їх. Добрий стратег і тактик, Максим, заманюючи ворога в пастку, навмисно зволікає, поки загачений потік розіллє свої води й вигубить монголів.

З такою ж романтичною гіперболічністю, у надприродну величину виведено в повісті й Мирославу, доньку боярина Тугара Вовка. Наполеглива й рішуча, смілива й харизматична, вона одразу впала в око Максимові: «Дивна дівчина! – думалось йому раз по разу, – такої я ще й не видав ніколи!» [т. 16, с. 15]. Незважаючи на

³¹³ *Тарнавський М.* Іdealізм героїв Івана Франка // Літературознавство: М-ли IV конгресу Міжнародної асоціації українців (Одеса, 26–29 серпня 1999 р.). К.: Обереги, 2000. Кн. 1. С. 486.

рішучий протест батька, вона присягає коханому у вірності в почуттях. «Вона була надто смілою вдачі, надто свobodно і по-рицарськи вихована» [т. 16, с. 74], і, вражена грізним виглядом монгольського табору, запевнила себе: «Я не піду дальше! Я не стану зрадницею свого краю! Я покину батька, коли не зможу відвести його від його проклятого наміру» [т. 16, с. 75]. Дівчина залишається на боці тухольської громади й благає батька не зраджувати своїх земляків: «Тату, вернися! <...> Лишися тут, між своїми людьми! Стань між ними до бою з наїзниками, як брат обік братів, – а вони простять тобі все минуше!» [т. 16, с. 127]. Вона пробирається в монгольський табір і морально підтримує Максима. Під час монгольської облоги Тухлі дівчина виявляє себе як знавець військової справи: вона навчила тухольців робити смертоносну зброю – «метавки», від яких ворог зазнав чималих втрат. Перед самою смертю (у фіналі повісти) старий Захар благословить Мирославу й Максима: «В тяжких днях звела вас доля до купи і злучила ваші серця, – і ви показалися гідними перестояти й найстрашнішу бурю» [т. 16, с. 153]. Цікаву думку про стосунки Максима й Мирослави висловив Є. Нахлік, добачивши в них оприявлення ознак Франкової символічної автобіографії, а саме вияв «компенсаторного підходу» проти того, що трапилося в реальному житті письменника, коли він розійшовся з Ольгою Рошкевич через спротив її батька, о. Михайла: «Максим поєднується з Мирославою (Франків ідеал дівчини і жінки), а її батько, Тугар Вовк, гине. В художній фантазії молодий Франко “виправляє” дійсний хід подій у бажаному для себе напрямку, вдаючись, таким чином, до літературної автопсихотерапії»³¹⁴.

Від самого початку у творі намічено конфлікт між тухольськими громадянами й боярином Тугаром Вовком, представником невизнаної князівської влади в краї, котрий прагне присвоїти собі довколишні землі й послідовно домагається свого, прикриваючись грамотою князя Данила. За кваліфікацією Катерини Шмеги, боярин виявляє в повісті всі ознаки «брутального чоловіка»: «він має вплив у суспільстві, прагне до вищої посади, ставиться зі зверхністю до всіх, хто слабший від нього фізично (жінок) чи займає незначне, на його думку, місце у соціальній ієрархії»³¹⁵. Тухольці на чолі з Захаром Беркутом чинять цьому спротив, врешті на громадських зборах вирішують депортувати боярина з території общини, довідавшись, що він зрадив русичів у битві з монголами на Калці. Соціальне протистояння посилюється міжнаціональним, коли Тугар Вовк приводить у Тухольщину монгольських загарбників на чолі з «бегадиром» Бурундою. Знаючи всі місцеві шляхи й стежки, він веде монголів через вузьку улоговину з метою знищити тухольців і якомога швидше вийти за Карпатський хребет. Хитрий і підступний, він до останнього утримує в заручниках Максима, сподіваючись зберегти натомість власне життя.

У громадсько-політичну лінію сюжету тісно вплітається міфологічна, в котрій трансформовано народну легенду про царя велетнів Сторожа і богиню смерті Морану, володарку смертоносного озера. За цією легендою, Сторож зруйнував одну зі скель, що втримувала озеро, вода витекла з нього і втратила свою силу, а довколишня околиця ожила і стала життєдайною. Морана за це перетворила Сторожа на велетенський камінь-статую, але, подекують, вона ще раз колись збере свою силу, щоб завоювати Тухольщину, та «отсей заклятий Сторож упаде тоді на силу Морани і роздавить її собою» [т. 16, с. 34]. Сторож і Морана уособлюють одвічну боротьбу Добра і Зла, що її автор трансформує на сторінках повісти

³¹⁴ Нахлік Є. Віражі Франкового духу. С. 42.

³¹⁵ Шмега К. Мовленнєва репрезентація маскулітних персонажів у прозі Івана Франка // Іван Франко: «Я єсть пролог...». Т. 1. С. 598.

(у протистоянні громадської й князівської влади, у зв'язі тухольців над монголами). Сторож – це символ-оберіг Тухольщини, її добрий дух, «котрий, бачилось, пильнував входу в тухольську долину і готов був упасти на кожного, хто в ворожій цілі вдирався до цього тихого, щасливого закутка» [т. 16, с. 33]. Він – опікун усіх «добрих і чистих душею». У вирішальний момент русько-монгольського протистояння, коли загарбники вдерлися в Тухлю, щоб знищити її, Сторож стає захисником тухольців і смертю для загарбників. За задумом Захара Беркута, його скинуто з високої скелі й ним перегороджено ріку, через що вода затопила тухольську долину, де стояло монгольське військо. Ігор Набитович з позиції міфокритики веде мову про те, що «зовнішній – сакральний – рівень структури Франкової повісти складається із макрокосмогонічного та мікркосмогонічного підрівнів. Верхній підрівень (макркосмогонічний) майже затертий, втрачений. Про нього лише розповідає Захар Беркут <...>. Мікркосмогонічний підрівень представлений протистоянням Морани – богині смерті – й володаря велетів Сторожа, який своїм чародійським молотом розбив скелю й випустив з озера мертву воду й тоді долина ожила. <...> Міт про Морану й Сторожа є, сказати б, мікркосмогонічним мітом про постання певного локусу й переходу від хаосу до мікро-Космосу – Тухольської долини»³¹⁶. Сторож, веде далі дослідник, поверне в цю долину живу воду, яка стане мертвою для монголів. Війна бойків із монголами стає, отже, «переходом з історичного часу в час мітологічний і ритуально повторить структуру війни Морани і Сторожа»³¹⁷.

Створити читачеві ілюзію достовірності при зображенні колориту епохи допомагають письменникові зримі екстер'єрні й інтер'єрні описи, в яких загальний ракурс бачення змінюється зовнішнім та внутрішнім описом конкретного помешкання. Ось загальний вигляд села, з деталізацією візуальних образів: «Стрімкі скалисті береги кітловини світилися по обох боках далеко, мов рівні високі мармурові мури. Потік плив посеред села, тут же біля дороги, шумів і пінився, розбиваючись по каменях, котрими усіяне було його дно, і навіваючи свіжий холод на всю долину. <...> Всюди через потік пороблені були вигідні з поруччями кладки, а зараз поза кашицями [загатами. – М. Л.] йшли скопані грядки з фасолею й горохом, що вилися вгору по тичинню, з буряками й капостою, а також загопи пшениці, що чистими ясно-зеленими пасмугами простягалися далеко поза хати. Хати були порядно обгороджені і гарно удержувані; стіни з гладкого дилиння, не обмазаного глиною, але кілька разів до року митого і скобленого річними черепницями; тільки там, де одна дилина сходилася з другою, в вузьких пасмугах стіни були поліплені глиною і побілені зеленим вапном і виглядали дуже гарно серед зелених верб і груш. При вході до кожного дворища стояли дві липи, між якими прив'язані були гарно плетені в усякі узорі ворота. Майже над кожними воротами на жердці висіла прибита якась хижа птиця: то сова, то сорока, то ворона, то яструб, то орел з широко розпростертими крилами і звислою додолу головою; се були знаки духів – опікунів дому» [т. 16, с. 31].

Оберегом дому Беркутів був «недавно вбитий величезний беркут, котрий, здавалось, навіть по смерті викликав острах своїми могутніми залізними пазурами і своїм чорним, у каблук закривленим дзьобом» [т. 16, с. 32]. Проте Мирослава почуває себе на цьому обійсті «затишно, супокійно і ясно» [т. 16, с. 32]. А ось який вигляд мав дім Тугара Вовка, розташований «на горбку над Опором»: «Дім боярина збудований був із грубих, у чотири гранки гладко обтесаних і гиблем на

³¹⁶ Набитович І. Універсум *sacrum*'у в художній прозі (Від модернізму до постмодернізму). Дрогобич; Люблін: Посвіт, 2008. С. 321–322.

³¹⁷ Там само. С. 323

споєннях вигладжених ялиць <...>. Покритий був грубими драницями, обмазаними зверху грубою верствою червоної, у воді не розмокаючої глини. Вікна, як у всіх хатах, обернені були на полудне; замість шибок понапинані були на рами волові міхури, що пропускали слабе жовтаве світло досередини. Входові двері спереду і ззаду вели до просторих сіней, яких стіни обвішані були всіляким оружжям, оленевими та зубровими рогами, шкірами з диків, вовків і медведів. З сіней на оба боки вели двері до кімнат, просторих, високих, з глиняними печами без коминів і з дерев'яними, гарно вирізуваними полицями на всяку посуду. <...> В світлиці боярина <...> висіли його луки, мечі й інша підручна зброя. Світлиця ж Мирослави була, крім м'яких шкір по стінах і помості, пристроєна в цвіті, а на стіні, напроти вікон, над її ліжком, висіло дороге металеве дзеркало і обік нього дерев'яний, сріблом окований, чотириструнний теорбан, любий повірник Мирославиних мрій і дівочих дум» [т. 16, с. 83–84].

З цими описами контрастує інший – опис палаючої Тухлі, знищеної монгольськими наїзниками: «Дим бовдурами покотився низом і вкрив долину. Стрихи тріщали, злизувані кривавим полум'ям. <...> Хрускіт упадаючих кроків і стін котився глухо по долині; стіжки збіжжя й сіна виглядали, мов купи розжареного вугля, а з їх середини де-де пролизувалися біляві огневі пасма; дерева горіли, мов свічки, високо в повітря викидуючи огнисте, горюче листя, мов рої золотих мотилів. Ціла тухольська долина виглядала тепер, мов пекло, залите огнем <...>» [т. 16, с. 109].

Історичні й легендарні факти нападу чужинців на карпатські села художньо оживлюються в тексті повісті доволі екзотичними портретними й екстер'єрними описами. Ось якими побачила монголів³¹⁸ та їхній табір Мирослава: «Низькі, підсадкуваті їх постави, повбирані в овечі кожухи, через які перевішений був у кожного лук і сагайдак зі стрілами, виглядали, мов медведі або які інші дикі звірі. Лице без заросту, з вистаючими вилицями і підочними кістками, з маленькими і глибоко впалими очима, що ледве блищалися з вузьких, скісно прорізаних повік, з невеликими приплюснутими носами, виглядали якось гидко, відразливо, а жовтава їх барва, що в відблиску огнищ переливалася в якийсь зеленкуватий відтінок, робила їх іще страшнішими і відразливішими. З похнюпленими додолу головами і з горляною співучою мовою вони подобали на вовків, що шукають, кого б пожерти. <...> Перед шатрами стояли на жердках понастромлювані людські голови, кроваві, з застиглим виразом болю і розпуки на блідих, посинілих, світлом огнищ дивовижно освічених лицах» [т. 16, с. 74]. Диким і кровожерливим постає й образ одного з монгольських провідників, бегадира Бурунди: «<...> мужчина величезного росту й геркулесової будови тіла, з лицем темно-оливкової барви, одітий у шкіру степового тигра, що все разом аж надто виразно свідчило про його походження з туркоманського племені. <...> Монгольські загони, які він провадив, лишали по собі найстрашнішу руїну, найбільше число трупів, найширшу ріку пожеж. <...> Перед його шатром кожного вечора було два рази більше свіжих голів, ніж перед шатром усякого іншого вояка» [т. 16, с. 79].

Сучасний дослідник влучно спостеріг: «Особливістю поетики повісті “Захар Беркут” є те, що архітектоніка твору побудована як своєрідний тваринний епос <...>. Тваринний світ повісті – цілий бестяріум, образна система якого має тут достатньо складну ієрархізовану структуру». Так, головні персонажі – Беркут і Вовк – носять тотемні прізвиська («назвища»). Ім'я останнього (Тугар) «мало

³¹⁸ У повісті на Тухлю нападають монголи, а не татари. А можливо, що Франко татар називав монголами.

б також свідчити про тюркські паралелі» (Тугоркан, Тугарин зустрічаються в билинах та позначають ворога з кочового Степу) і «натякає (як і тотемічне прізвисько Вовк), дублює пряму вказівку на його зв'язок із тюрками, Степом, монгольською ордою». Не випадково повість починається виправою на «грубого звіра»: «тури, медведі, дики – се небезпечні противники» [т. 16, с. 11]; монголів неодноразово порівнювано з вовками і т. ін.³¹⁹.

У повісті Франко виявив себе і як письменник-баталіст, пластично й детально зобразивши збройну сутичку між тухольцями й монголами спершу на Тугаровому дворіщі, відтак у затоплованій котловині. При батальних описах письменник повинен обрати стратегію й тактику бою (причому обох воюючих сторін), правильно й достовірно розставити військові одиниці, описати динаміку бою, передати психологію протиборства. У «Захарі Беркуті» складові батальних сцен викликають у читачів враження живої присутності у змодельованих сутичках, зокрема в епізоді штурму монголами тухлянської гори: «<...> передній ряд [монголів. – *М. Л.*] почав спинатися горі драбиною. Дух у собі запираючи, лежали тухольці й дожидали ворогів. Ось чути вже скрип шаблів, сапання мужів, брязкіт їх оружжя – і звільна, несміло виринають перед очима лежачих мохнаті кучми, а під ними чорні страшні голови з маленькими блискучими очима. Очі ті тривожно, несхибно, мов закляті, глядять на лежачих тухольців, але голови піднімаються вище, чимраз вище; вже під ними видніються рамена, плечі, окриті мохнатими кожухами, широкі груди, – в тій хвилі з страшним криком зриваються тухольці, і ратища їх разом глибоко тонуть у грудях напасників. Крик, ревіт, замішання, тут і там судорожні рухи, тут і там коротка боротьба, прокляття, стогнання, – і, мов тяжка лавина, валиться ворог долі драбиною додолу, обалюючи за собою слідувачі ряди, – на ту купу живих і мертвих, без ладу змішаних, кривавих, трепечучих і ревучих тіл людських валяться згори величезні брили каміння, – і понад усім тим пеклом, напівзакритим заслоною ночі, виривається вгору радісний оклик тухольців, жалібне виття монголів і грімкі страшні прокляття Бурунди-бегадира» [т. 16, с. 108].

Як і в багатьох інших творах, важливу сюжетну роль у повісті відіграє сновидіння. Захарові сниться, що на щорічному святі «Сторожа» він гаряче молиться до нього, а якісь «таємничі, тривожні, болючі чуття» вриваються йому в душу. Він падає ниць перед Сторожем, і «темно робиться кругом, чорні хмари покривають небо, громи починають бити, блискавиці палахкотять і облітають увесь небозвід осліплюючим огнем, земля здригається, – і разом, звільна перехилиючись, святий камінь рушається з місця і з страшенним лускотом валиться на нього» [т. 16, с. 99]. Роздумуючи над своїм сном, Беркут не має сумніву в його зловісності і спершу пов'язує сновидіння з загибеллю сина Максима (звістка про його смерть згодом виявилася неправдивою). «От і сповнився мій сон! – прошептав він. – В обороні свого села поляг мій Максим. Так воно й треба. Раз умирати кожному, але славно вмирати – се не кожному лучається» [т. 16, с. 99–100]. Проте падіння Сторожа у сонній візії мотивувало доленосне рішення Беркута скинути велетенський камінь зі свого місця, перегородити ним ріку й створити штучну повінь на загибель ворогам.

Повість «Захар Беркут» засвідчує зворот Франка до романтичних засад творчості. Створення моделі ідеального суспільства на ґрунті історичного минулого рідного народу вело за собою змалювання непересічних художніх типів: мудрого Захара, старого характерника, який володіє не лише позитивними, а й надприродними знаннями й здібностями; мужнього й рішучого Максима, вправного воїна

³¹⁹ *Набитович І.* Універсум *sacrum* у в художній прозі. С. 323–332.

й стратега, котрий заслуговує на повагу навіть серед ворогів; вірної коханому й народові Мирославі, «неабиякої амазонки» (О. Огоновський). Романтична поетика повісти виявляється і в сюжетних ходах та деталях. Так, «Захара Беркута» зближує з романтичними повістями мотив таємниці, яку персонажам усе ж вдається розкрити (зрада Тугара в битві на Калці); подолати перешкоди дійовим особам допомагає «чудесна» деталь – перстень (алюзію віднаходимо в «Чорній раді» П. Куліша). Основні риси персонажів виявляються в екстремальних ситуаціях (порятунок Мирослави на ловах, нерівний бій тухольців на чолі з Максимом при вступі монголів у село і, звичайно, потоплення ворогів). Звернення до історичного минулого, до міфологізму, ідеалізація й глорифікація персонажів і їхнього громадського трибу життя, спроба створити соціальну утопію, квазіміфологічну візію ідеальної спільноти³²⁰, – все це вводить повість у парадигму пізнього романтизму Франкової творчості й української літератури назагал. «А вже ж, ніде правди діти, з природи є він [Франко. – М. Л.] ідеалістом і з'являє наклін до романтизму», – констатував свого часу О. Огоновський³²¹. А І. Набитович розглядає «Захара Беркута» з перспективи модернізму, вважаючи, що повість «є своєрідним передчуттям і передбаченням представлення *sacrum*'у та мітологічно-ритуального простору в українському модернізмі. Саме тому цей твір варто розглядати як один із важливих етапів і виявів українського неоромантизму. Архітектоніка повісти визначається її ритуально-мітологічною структурою, що є одним із яскравих виявів передмодерністського світовідчуття та світовідображення в українській художній прозі»³²².

Попри це, повість не позбавлена натуралістичних описів, сцен та деталей (вбивство ведмедиці, криваві батальні епізоди, портрети деяких персонажів тощо). Ось, наприклад: «Перед ним [Максимом. – М. Л.] на полі і в вивозі купами лежали незастигли ще, пошматовані і кров'ю оббризані трупи його товаришів і ворогів. <...> А сонце сміялося! Ясним, гарячим промінням воно блискотіло в калюжах крові, цілувало посинілі уста і глибокі рани трупів, крізь які витікав мозок, вистирчували теплі ще людські тельбухи» [т. 16, с. 98]. Або: «Перед громаду вийшов не старий ще чоловік, каліка, без руки і ноги, навхрест перекалічений. Лице його було порите глибокими шрамами. Се був Митько Вояк, як звала його громада» [т. 16, с. 60].

Попри деякі неконсеквентності й анахронізми, Франкові вдалося створити ілюзію правдоподібності у відтворенні колориту епохи – в описах монгольського табору, зброї, одягу, інтер'єру та екстер'єру, тактики боротьби тощо. Творчий пошук Франка (зокрема, вироблення концепції «ідеального реалізму»), певна криза бориславської теми (роман «Борислав сміється» залишився незавершеним), драгоманівська концепція громадівства скерували розвиток його творчості до створення романтичної історичної (історіософської) повісти «Захар Беркут» із виразною проєкцією на сучасність. Цей твір можна кваліфікувати як один із найдосконаліших із огляду на сюжетно-композиційну цілісність.

Цікаво, що в травні (за іншими даними – у жовтні [т. 1, с. 422]) 1883 р., тобто невдовзі по написанні повісти, Франко створив вірш «Беркут», що увійшов до циклу «Excelsior!» збірки «З вершин і низин» (1893). Образ беркута в ньому має зовсім інше семантико-ідеологічне наповнення у порівнянні з прозовим твором:

³²⁰ Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка. С. 179. «Найтиповішою утопією в минулому» назвав повість С. Сфремов. Див. його: Співець боротьби і контрастів. С. 106.

³²¹ Огоновський О. Історія літератури руської. Част. 3. Відд. 2. С. 1072.

³²² Набитович І. Універсум *sacrum*'у в художній прозі. С. 321.

Я не люблю тебе, ненавиджу, беркуте!
За те, що в груді ти ховаєш серце люте,
За те, що кров ти п'єш, на низьких і слабих
З погордою глядиш, хоч сам живеш із них;
За те, що так тебе боїться слабша твар;
Ненавиджу тебе за теє, що ти цар! [т. 1, с. 63].

Зміст поезії, за словами сучасного дослідника, – «протест проти раз і назавжди встановленої ієрархії, бунт проти поневолення, насильства і примусу», а беркут – «символ невблаганної Долі» і водночас «конкретизоване в соціально-історичному вимірі (хоча й узагальнено-символічне) уособлення лютого царя-кровопивці як вершителя людських доль»³²³.

Закінчивши твір, Франко разом з листом від 17 листопада 1882 р. надіслав його редакторові «Зорі» О. Партицькому, з яким після полеміки про оповідання «На дні» був у не дуже приязних стосунках. Ознайомившись із змістом повісти, Партицький високо оцінив її художню вартість («мені великий жаль буде, коли зажадаєте звороту повісти»), однак не погоджувався з деякими її провідними ідеями. Відповідаючи на лист Франка від 20 грудня 1882 р., Партицький 25 грудня того ж року писав: «Повість Ваша, хоч як знаменито писана, та все ж в цілій заснові, в цілій тенденції для “Зорі” не зовсім надається. <...> Гадка Ваша о важности громадських общин (в місце княжої власти) если коли, то в порі навали татарської не мала би змислу. Історія републік новгородської, псковської і інших доказує власне противні результати, а іменно, що в часах злиденних належить лучитися під одну хоругву, а не дробити краю на атоми. Не добро загалу, а егоїзм, крайній егоїзм руководив таким організмом: спори о межі, сіножаті, ба навіть о поодинокі деревця, студні і т. д. Знаю і про давні суди громадські – і з цілої душі рад би тільки, щоби громадська воля (говорю тут про волю поодиноких громад) сама для себе не становила ніколи остаточного закону»³²⁴.

Партицького не влаштовував також тенденційно, на його думку, виведений образ Данила Галицького (власне, активним персонажем повісти він не є; аби позбутися Тугара Вовка з Галича, він дарує йому Тухольщину й тим опосередковано посягає на самоврядування тухольської общини), який «світло представляє в нашій минувшості. Власне, з демократичного становиська заслужив він на глибоке поважання, бо ж знаємо, як він брав селян під опіку супроти бояр, як розсилав воєвод по селах, щоби боронили покривджених, як проти нього ворогували бояри галицькі і як він вкінці навіть нову столицю собі поклав, щоб від бояр жити незалежно. Данило, по свідцтву історії, був правдивим “королем мужиків”». Редактор часопису не погодився з тим, що давні монахи могли навчати простий люд знахарству, бо запровадили монастирі в горах з іншою метою; Тухлі ж, на його думку, за часів Данила не було – «то назва румунська і вказує на пізнішу колонізацію в наших горах і на Підгір'ю»³²⁵.

На закиди Партицького І. Франко відповів, що саме «тісна організація громад може єдино дати підставу до сильної великої організації крайової. Приміри Новгород і Пскова, котрі якраз опиралися навалі татарській успішніше від країв, остаючих під княжою і боярською властю, і котрі помимо тої навали не втратили своєї сили, доказує, думаю, противне, ніж Ви кажете. Так само щодо Данила, то

³²³ Тихолоз Б. Філософська лірика Івана Франка: діалектика поетичної рефлексії. С. 141–142.

³²⁴ ІЛШ. Ф. 3. № 1618. Арк. 27, 28.

³²⁵ Там само. Арк. 29, 30. Див. також: Показчик купор до Зібрання творів І. Франка у 50 т. К.: Наук. думка, 2009. С. 237.

чи не змішали Ви його занадто з Романом, котрий був противником бояр?» [т. 48, с. 344–345, лист до О. Партицького від 29 грудня 1882 р.].

1883 року (№№ 7–15) твір надруковано в «Зорі», і вже в лютому того ж року оголошено, що він отримав першу премію. «Нам прислано 7 праць, – з тих лиш одна удостоїлася премії. Єсть то повість історична, просторонна, під кожним взглядом переведена знаменито». Повісті Франка та В. Ільницького «Князь руський Роман Данилович і його жена австрійська принцеса Гертруда», яка друкувалася в часописі перед «Захаром Беркутом», «подають вірний, на історії і на традиціях опертий образ життя княжеського, боярського і селянського, життя політичного, суспільного і релігійного»³²⁶.

У листі до Франка від 24 липня (5 серпня) 1884 р. І. Нечуй-Левицький високо поцінував повість «Захар Беркут»: «Прочитав я “Зорю” за два роки і Вашу повість “Захар Беркут”. <...> Конечно, мені найбільше сподобалась Ваша повість “Захар Беркут”. Повість дуже хороша. Характери обох Беркутів, Вовка Тугара і його дочки видержані дуже добре з початку до кінця повісті. Епоха обхарактеризована правдиво й згідно з історією. Це самий смутний період в нашій історії, іменно період переходу землі з рук громад чи кол в руки аристократії.

Що Тугар Вовк обписаний у Вас як зрадник народові, і це правдиво, бо не тільки наша, але й інша аристократія обирала скрізь кметів, однімала землю і потім перша зраджувала отчині й народові: переходила в ту віру та національність, котрої держалась зверхня власть. Так було у нас, в чехів, в болгар, сербів, єгиптян... Природа в Карпатах обмальована в повісті чудово. Хто не любить природи, тому буде байдуже про ці описи природи, але я люблю природу і дуже тішився цими картинами. Шкода тільки, що Ви написали на епіграфі, що дійові особи видумані, а не історичні. Це дуже ослаблює ілюзію читальника. Талант Ваш міцний, і він ще далі більше розвіється. Повість читається з великою охотою і приємністю, неважаючи на гірські одміни в мові, котрі швидко перемагаєш і втягуєшся в повість і в її зміст.

Щасти Вам, Боже!»³²⁷

Близько 1 жовтня 1883 року повість вийшла окремою книжкою.

Одним із перших на неї публічно відгукнувся Василь Горленко на сторінках журналу «Киевская старина»³²⁸. Відзначивши, що «в деле развития исторического самосознания исторической беллетристике суждена немаловажная роль», рецензент ствердив, що її значення особливо вагоме для тих народів, котрі переживають епоху культурного й політичного відродження. Тим-то повість Франка «является в галицкой литературе прекрасным опытом», «полна живого интереса», адже відзначається своєрідністю зображуваного світу й свіжістю письма. Критик вказав на художні прорахунки твору: «Слабою частью надо признать некоторую искусственность в развитии фабулы. События являются немного по щучьему веленью, как deus ex machina, и благополучный случай ждёт непременно героев в самую критическую минуту. Подчас просвечивает и даёт себя чувствовать “мораль”, там, где достаточно было бы голоса одних художественных образов». До речі, деяку штучність композиції та необумовлених випадковостей у розвитку сюжету Франкові закидала й пізніша критика. О. Дорошкевич, наприклад, вважав, що дискусія

³²⁶ Зоря. 1883. № 4. 15/27. II. С. 64.

³²⁷ *Нечуй-Левицький І.* Зібрання творів: У 10 томах. К.: Наук. думка, 1968. Т. 10: Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи. С. 292–293.

³²⁸ «Василь Горленко як літературний критик певною мірою виражав українофільські тенденції журналу “Киевская старина”. Це виявилось в увазі дослідника до літературної мови повісті, в умінні підкреслити глибокі історичні традиції сучасного галицького життя» (*Гнатюк М.* Іван Франко в літературно-естетичних концепціях його часу. С. 112).

Захара Беркута й Тугара Вовка на громадській раді, напад монголів, порятунок Мирослави з лап ведмедиці, визволення Максима з монгольського полону, сама кінцівка твору – «усе це залишив автор без психологічного пояснення. В повісті панує випадок, що рятує героїв у найпотрібніший момент. І постаті головних героїв занадто нежиттєві, негармонійні й однобокі <...>. Перед нами – не живі люди XIII століття, а швидше ляльки, що потрібні авторові на те, щоб найкраще довести правдивість своїх думок. І тільки окремі сценки високохудожні й нагадують найкращі сторінки Франкової прози», а саме ловів у Карпатах, битв між тухольцями й монголами, організація оборони Тухлі тощо³²⁹.

Однак ці недоліки, на думку Горленка, Франко компенсував симпатичністю всього задуму, оригінальністю й непідробною поезією окремих епізодів (вторгнення монголів, спричинену ними пожежу Тухлі, а також поганську молитву Захара на світанку перед вирішальною битвою). «Образ старого общинника наиболее удался автору, и от него веет эпическим величием». Нарешті, критик відзначив «хороший язык повести», «очень близок к малорусской литературной речи»³³⁰. Позитивна рецензія В. Горленка означала для Франка загальноукраїнське визнання: на його твір вперше звернула увагу не лише галицька критика.

Майже зовсім не поміченою й донині залишається рецензія на Франків твір, що вийшла друком у польській петербурзькій газеті «Kraj» 1885 року під рубрикою «Nowości literackie» за підписом Ян Ілговський (Jan Ilgowski). У сучасному франкознавстві вперше звернув на неї увагу Мирослав Мороз у працях «І. Франко і газета “Kraj” (до проблеми атрибуції)» та «Літопис життя і творчості Івана Франка», констатувавши, що «у номері 18 від 5 травня 1885 року на с. 19–20 надрукована позитивна рецензія Яна Ілговського на повість І. Франка “Захар Беркут”»³³¹. М. Мороз дуже коротко зreferував її³³².

У рецензії Ілговський відзначав: «Останніми часами щораз частіше історія виступає в нас темою для романів; прибрана в найзвабливіші шати, вона знаходить ширше коло читачів, аніж сухе представлення фактів, яким відзначається, зокрема, лелевелівська школа істориків та дослідників. Белетристична форма знайшла послідовників також у молодій руській [в оригіналі: rusińskiej. – М. Л.] літературі, цього разу в одного з найвидатніших сучасних її представників, Івана Франка. У своїй історичній повісті “Захар Беркут” автор переносить нас у віддалені часи підкарпатської Русі перед нападом монголів і подає – наскільки це можливо – вірний образ її минулого, патріархальних звичаїв, її общинного [в оригіналі: gminnego. – М. Л.] устрою, до якого вже тоді поволі закрадалася шляхетська сваволя й пиха, що її уособленням є, за автором, боярин Тугар Вовк. Це – немовби предтеча відцентрової стихії, котра в наступних поколіннях перетворилася на можновладну шляхту, яка пригноблювала й знищувала будь-які ознаки демократичного елементу в суспільному устрої. Події відбуваються, як я вже згадував, у підкарпатській Русі. Один із найенергійніших князів Галича, Данило Романович, висилає сюди, в селище Тухлю, на вигнання за підкопування під його владу боярина Тугара Вовка, куди він прибуває з донькою Мирославою. Заможний боярин проводить час на безперестанних ловах разом із донькою, котра поділяє з ним небезпеки й невгоди походів. В одній із таких виправ, навесні 1241 р., Данила супроводжують мешканці Тухлі

³²⁹ Дорошкевич О. Іван Франко (1856–1916). Огляд діяльності й творчості. С. 46.

³³⁰ Г [Горленко В.]. Ів. Франко. Захар Беркут. Образ громадського життя Карпатської Русі в XIII віці. Львів, 1884 [Рец.] // Киевская старина. 1885. Т. 11. Кн. 2. С. 369, 370, 374, 375.

³³¹ Мороз М. І. Франко і газета «Kraj» (до проблеми атрибуції) // «З його духа печатно...». Т. 1. С. 251.

³³² Мороз М. Літопис життя і творчості Івана Франка. Т. 1: 1856–1886. С. 423–424.

на чолі з хоробрим Максимом, сином Захара Беркута, голови общини. Мирослава, на яку напав звір, залишається неушкодженою завдяки Максимові. Почуття вдячності переростає в кохання. Захар Беркут, 90-літній старець, досвідчений переживаннями довгого життя, цілковито віддає себе справам своєї общини, дбає про сільське самоврядування, захищаючи його від посягань Вовка, котрий вимагає від села беззаперечного послуху й врешті намагається підпорядкувати його собі. Коли один із мешканців Тухлі, знаючи минуле боярина, вирішує виявити, ким він доводиться общині, боярин, випереджуючи удар, убиває селянина, а сам з донькою тікає до монголів. Мешканці Тухлі, відплачуючи втікачеві, руйнують його двір і майно; очолює їх, зрозуміло, Максим. Тим часом монголи, котрих провадить зрадник Вовк, палять Тухлю. Ніщо не може сховатися від страшного нападу варварів: хати стоять у вогні, люди – і з ними Максим – ідуть у ясир. Виставляючи перед очима читача давнє минуле, автор міг користуватися тільки Іпатіївським літописом, а деталі доповнювати фантазією, адже жодної традиції [історичних джерел. – *М. Л.*] з тих домонгольських часів не залишилося. Натомість третя стихія повісти – описовість – щедро винагороджує тут відносну вбогість оповіді [в оригіналі: *pođań. – М. Л.*]. Автор здійснює прегарний, мальовничий опис підкарпатської Русі в час наїзду. Дика орда, руйнуючи край, не залишила в ньому (каже) жодного сліду колишньої діяльності людини. Життя відлетіло звідти на довгі роки. Відлуння тривоги відгукувалися карпатськими горами й долами, жах огортав усіх: матері з дітьми на руках тікали світ за очі, на возах везли збіжжя, одержу, майно... не оглядалися, бо за ними все, що живе, в одну мить ставало образом смерті та руїни. Вже не було й сліду від Тухлі, а молодь ще вела кривавий бій з монголами – до останку, до смерті. Очолила їх хоробра Мирослава; з поради мудрого Захара завалено ущелину, яка несла воду з гірського потоку; вода залила близьку долину, на якій стали табором монголи, і плем'я наїзників почало тонути, а його добивало кидане згори каміння. Старий Захар, батько Максима, не вагається навіть таким чином принести в жертву свого сина, котрий перебуває у монгольському полоні. Тим часом, коли вода безупинно прибуває в долину, Бурунда, провідник монголів, спостерігши, що для порятунку орди життя Максима зовсім не знадобиться, підніс свій меч на юнака, – але Тугар Вовк тієї ж миті вдарив Бурунду й відтяв йому руку. Втім, вода, що підбирається щораз вище, їх обидвох ось-ось поглине, але підпливають тухольські люди, рятують молодого провідника і ведуть до свого табору, де його чекає Мирослава та старий батько Захар, котрий благословить їхній союз. Сам Захар, проте, живе вже недовго. Перед смертю в його уста автор вкладає ті натхненні слова, немовби пророцтво для народу, що зібрався довкола нього: “Ні хитрістю, ні зброєю не перемогли ми, лишень тільки згодою, відвагою та єдністю, і доки надалі будемо жити й діяти спільно, доти жодна ворожа сила на світі нас не перемає” [у тексті повісті так: “Чим ми побідили? Чи нашим оружжям тільки? Чи нашою хитрістю тільки? Ні. Ми побідили нашим громадським ладом, нашою згодою і дружністю. <...> Доки будете жити в громадським порядку, дружно держатися купи, незламно стояти всі за одного, а один за всіх, доти ніяка ворожа сила не побідить вас” [т. 16, с. 153–154]. – *М. Л.*]. Твір п. Франка, попри деякі недоліки, як-от: надмірне роздування тенденції задля підкреслення моралі, що з неї випливає, а також перебільшена різкість у зміні образів, які зникають і з'являються, немов у калейдоскопі, – читається, однак, з великим інтересом, завдяки майстерно змальованим персонажам і мові – плавній, гладкій та виробленій»³³³.

³³³ *Hgowski J.* Іван Франко. «Захар Беркут. Образ громадського життя в Карпатській Русі в XIII віці». Львів, 1884 [Рец.] // *Kraj.* 1885. № 18. 5/17. V. S. 19–20.

Рецензія, як бачимо, позитивна й видає неабияку симпатію автора до Франка («одного з найвидатніших» представників української літератури) та його твору. Маючи на меті ознайомити з повістю ширше коло читачів, рецензент стисло переповідає її зміст, більше уваги сконцентрувавши на постатях Тугара Вовка, Захара Беркута, Мирослави, Максима. Твір, за Ілговським, написано в контексті загальної тенденції звернення письменників до історії рідного народу; белетристичний спосіб презентації історії має більше можливостей, аніж те «сухе представлення фактів», яким відзначається «лелевелівська школа істориків та дослідників». Ян Ілговський має тут на увазі польського історика Йоахима Лелевеля (1786–1861), котрий прагнув вивчити минуле, аби більш успішно вести боротьбу за національну свободу. В історії кожного народу Лелевель намагався виявити «власне національне джерело» розвитку, носієм якого вважав народні маси³³⁴. Ілговський закинув Франкові надмірну тенденційність повісти, а також «перебільшену різкість у зміні образів, які зникають і з'являються, немов у калейдоскопі». Є в рецензії фактична неточність: «В одній із таких виправ, навесні 1241 р., *Данила* супроводжують мешканці Тухлі на чолі з хоробрим Максимом». Насправді Данило не брав участі в тому полюванні (його організував Тугар Вовк) і взагалі не є персонажем твору. У відгуку на повість віднаходимо також категоричне й неперевірене твердження: «Виставляючи перед очима читача давнє минуле, автор міг користуватися тільки Іпатіївським літописом, а деталі доповнювати фантазією, адже жодної традиції з тих домонгольських часів не залишилося». У передмові до твору Франко дуже побіжно порушив проблему походження сюжету «Захара Беркута», вказавши на історичні джерела, але не конкретизувавши їх, а також на народні перекази: «Головна основа [сюжету. – *М. Л.*] взята почасти з історії (напад монголів і їх ватажок Пета), а почасти з переказів народних (про витоПЛення монгольської ватаги і ін.)» [т. 16, с. 7]. Очевидно, що окрім Іпатіївського літопису (тобто літописного зводу 1420-х років, що містить «Повість временних літ», Київський та Галицько-Волинський літописи), існували й інші джерела, котрі могли відобразити події на Русі у XIII ст. (див. вище).

Немає жодного сумніву, що Франко рецензію Ілговського знав, адже впродовж 1885–1890 років сам активно дописував до газети «Kraj», надрукував у ній деякі свої художні твори («Dobry zarobek», «Ślimak», «Ołówek», «Pojedyneк»), літературознавчі праці («Adam Mickiewicz w rusińskiej literaturze», «Z literatury rusińskiej»), рецензію на альманах «Перший вінок» та ін.). У наступному, 19-му номері часопису за 12 травня 1885 р. надруковано допис Франка «Przed wyborami».

Псевдонімом Ян Ілговський підписувався Юліан Талько-Гринцевич (1850–1936), гербу Ілговський (звідси й походить псевдонім), польський (литовського походження) лікар, антрополог, етнолог, фольклорист, археолог-аматор, дослідник Сибіру, професор Віленського та Ягеллонського університетів, член Польської академії наук, а також «Товариства історичного» у Львові. Його життя тісно пов'язане з Україною, адже по завершенні навчання впродовж 1878–1891 років працював лікарем у Звенигородці (тепер Черкаської обл.). Там захопився археологією, розкопав відомий Рижанівський курган (с. Рижанівка поблизу Звенигородки). Антропологом і водночас лікарем понад 16 років (1891–1908) працював у Забайкаллі й Монголії, відтак повернувся до Кракова, де до 1931 року обіймав посаду професора антропології Ягеллонського університету. Там і помер³³⁵.

³³⁴ pl.wikipedia.org.

³³⁵ Талько-Гринцевич опублікував близько 300 праць (російською і польською мовами), зокрема й з антропології, етнографії та археології України. З-поміж тих, що зберігаються у фондах

Варто припустити, що Франко був обізнаний з науковим доробком Талька-Гринцевича, та з цілковитою певністю можна ствердити, що його працю «Zarysy lecznictwa ludowego na Rusi Południowej» він добре знав і високо цінував. Її примірник зберігається в особистій бібліотеці письменника в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (№ 3716). Але чи ідентифікував Франко постать Талька-Гринцевича з псевдонімом Ілговський, що ним підписано рецензію на його повість «Захар Беркут», – однозначно відповісти важко. Хай там як, та, додавши свій голос до оцінки твору українського письменника, польський учений-антрополог увійшов у силове поле франкознавства й збагатив його палітру цікавим виступом.

Олександр Кониський у праці «Zarysy ruchu literackiego rusinów» зупинився на творчості Франка, вважаючи, що тематична різноманітність наукових розвідок шкодить Франковому талантові письменника: він, «розпорошуючись на різні боки, не може зосередитися на одному предметі, поспішає, пише надто швидко, не достатньо обмірковуючи предмет і не опрацьовуючи зовнішню форму». Попри це, найкращими творами Франка Кониський вважав повісті «Voа constrictor» і «Захар Беркут», а також «студію» «На дні». «Якби наша порада мала шанс бути вислуханою, то ми б радили молодому авторові писати лише повісті, не розпорошувати свого таланту на всі боки, зокрема уникати дрібних критичних статей, напрям яких робить на читачів немиле враження». Натомість Франкові майстерні твори «Voа constrictor» і «На дні» «залишають на читачеві сильні враження та незатерті сліди, пробуджують його думку, бентежать його душу, а цього, на нашу думку, повинен прагнути кожен поважний письменник»³³⁶.

Цікавим є той факт, що чимало українських критиків, серед яких, окрім Кониського, ще Франко, Володимир Масляк, Микола Євшан, Сидір Твердохліб, Антін Крушельницький, Стефан Чарнецький, Богдан Лепкий, Михайло Мочульський та ін., пишучи свої відгуки польською мовою, «брали активну участь у польській літературній тогочасній критиці»; з іншого боку, вони докладали максимум зусиль, щоби познайомити польського читача з українською літературою³³⁷, зокрема й з творчістю Франка.

Еліза Ожешко у листі від 8 квітня 1886 р. просила в українського письменника дозволу перекласти «Захара Беркута» польською мовою: «Про цей дозвіл прошу Вас дуже і старатимусь з усіх сил, щоби з-під мого пера Ваш твір вийшов без шкоди й вади; що, можливо, мені вдасться це зробити, – осмілює мене надія на мій двадцятилітній повістярський досвід»³³⁸. Ба більше, польська письменниця виношувала задум видати антологію українських повістей і новел, що їх мала сама перекласти по-польськи. До цієї антології мала на меті включити повість Франка

львівських бібліотек, варто відзначити, наприклад, «К этнографии Китая» (1896), «К антропологии великороссов. Семейские (старобрядцы) забайкальские» (1898), «Материалы к палеонтологии Забайкалья» (1898), «Заметки к антропологии северных китайцев» (1899), «Материалы к антропологии и этнографии Центральной Азии» (1926), «Население древних могил и кладбищ забайкальских» (1928) та ін. Проте значно більший інтерес в українського фахового читача можуть викликати такі дослідження вченого, як «Charakterystyka ludów Litwy i Rusi» (1893), «Zarysy lecznictwa ludowego na Rusi Południowej» (1893), «Charakterystyka fizyczna ludności Podola na podstawie własnych spostrzeżeń» (1895), «Szlachta ukraińska. Studium antropologiczne» (1897), «Przyczynek do poznania świata kurhanowego Ukrainy» (1899), «Przyczynek do antropologii dzieci chrześcijańskich i żydowskich na Ukrainie» (1908) та деяких інших.

³³⁶ [Кониський О.]. Zarysy ruchu literackiego rusinów // Ateneum: Pismo naukowe i literackie. 1885. T. 3. Zesz. 2. S. 351.

³³⁷ Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. С. 17.

³³⁸ Orzeszkowa E. Listy. Warszawa; Grodno: Nakładem Towarzystwa im. Elizy Orzeszkowej oraz Instytutu wydawn. "Biblioteka Polska", 1938. T. II: Do literatów i ludzi nauki. Cz. II. S. 255.

«Захар Беркут», а також написати передмову з оглядом української літератури за останні тридцять років: «Задумала створити різновид української антології, складеної з повістей і новел, що їх перекладу сама, серед яких, власне, поміщу Вашого “Беркута”. До цієї збірки додаю розлогий огляд Вашої белетристики з останніх тридцяти років»³³⁹. На жаль, із багатьох планів, пов’язаних із Франком та українською літературою, Ожешко вдалося реалізувати один: повістку Франка «На дні» переклала польською мовою її подруга Марія Семашко, «з ініціативи, – за словами Франка, – і під доглядом Елізи Ожешкової» [т. 49, с. 250]. Франко як письменник здобув собі неабияку популярність не лише серед української, а й серед польської публіки. Так, анонсуючи задуманий місячник «Поступ», газета «Kurjer Lwowski» писала, що «пан Іван Франко – знаний у польській та руській літературах публіцист і письменник, а, між іншим кажучи, вище оцінений поляками, ніж своїми земляками»³⁴⁰.

Розмірковував про Франкову повість і В. Масляк, проте його оцінка не позбавлена деякої апіорності в судженнях: «Твори Франка <...> бездоганні лише тоді, коли Франко пише їх, перебуваючи на позиції об’єктивного обсерватора гнобленого люду, чи життя та його таємниць, чи боротьби, котру мусить вести це життя, прагнучи втриматися в своєму існуванні. Франко стільки разів ставав ворогом своїх творів, скільки писав щось за певним, згори укладеним планом. Внаслідок такого самопримусу згубив Франко свою повість “Захар Беркут”, в якій персонаж Захар, живучи в XIII столітті, всупереч своїй епосі, всупереч сучасним йому стосункам, декламує на тему поділу праці й капіталу як перший-ліпший західноєвропейський соціолог школи Лассалю. <...> Не схильний до трактування мистецтва з позицій ідеалізму, він застосовує реалістичний метод, але не вміє втриматися у відповідних межах; впадає в натуралізм типу Золя, відтак у більшості випадків сам себе заперечує, до безконечности ідеалізуючи зображені постаті чи їхні характери або, врешті, ідеалізуючи яесь світле майбуття для перемоги своїх ідей після днів радикального перевороту в духовому і в громадському житті суспільства, в якому він тепер не бачить майже нічого позитивного»³⁴¹. У Франковій творчості й справді простежуються суттєві відступи від реалістичного методу, та все ж оцінювати «Захара Беркута» з позицій реалізму навряд чи коректно.

О. Огоновський назвав повість твором «високої стійности літературної»: «ні в однім іншій писанню не проявив автор стільки поетичного вітхнення й теплового чуття, скільки його добачаємо в “Захарі Беркуті”. Опис ловів в самому початку повісти – се справжній мистецький малюнок, що може бути окрасою нашого пантеону просвітнього, а зображення рицарської вдачі десятих молодців під проводом Максима супротив нагинки Тугарової вважається картинкою прекрасною». Щоправда, автор «Історії літератури руської» закинув Франкові, що типи Захара й Максима «не є зовсім імовірними» («Захар говорить іноді так, неначеб учився на взірцях бесід Демостена»), як і малоімовірність того, що в тухольській кітловині всі монголи загинули, – вона була б для цього надто замала. Полемізуючи з Горленком, учений зазначив, що ті вади, що на них звернув увагу український критик, компенсуються «оригінальною і симпатичною композицією та й справжньою поезією в деяких місцях оповідання»³⁴².

³³⁹ Ibid. S. 266.

³⁴⁰ «Postup» // Kurjer Lwowski. 1886. № 326. 24. XI. S. 1.

³⁴¹ *Maślak W.* Z zeszłorocznej literatury małoruskiej // Przegląd Powszechny. 1888. T. 17. Zesz. 1. S. 234–235.

³⁴² *Огоновський О.* Історія літератури руської. Част. 3. Відд. 2. С. 1017, 1021–1022.

Пилип Свистун (1844–1919), педагог та громадський діяч московфільського спрямування, у праці «“Жіноча неволя”. XVI. Третий период русского социализма. Нигилизм», ведучи мову про вплив М. Драгоманова на молоде покоління українських письменників у Галичині й ототожнюючи «громадівство» з соціалізмом, писав про Франкову повість як таку, що виводить образ соціалістичної общини: «В изображённой им державе хлеборобов прикарпатская Русь живёт мирно и счастливо, поодинокими общинами, связанными федеративною связею. В общинах нет сословий и преимуществ, земля состоит в общем владении, следственно, нет нищих. Общины не ведут наступательной войны, но в случае вторжения неприятеля знают себя защищать, хотя у них нет военного сословия и никто их воевать не учил (!). В случае нужды они умеют сооружать военные машины и пр. Врагом такого порядка являются князь и бояре, самолюбивые стихии, готовые продать себя и своих, не успевшие защитить свою землю пред татарами. Эти хлеборобы исповедуют своеобразную веру, смесь христианства с язычеством, без всякого “византинизма”...»³⁴³.

В огляді «Z nowszej literatury małoruskiej» («З найновішої української літератури») Леон Василевський відзначив, що Франко посідає виняткове становище в цілій українській літературі завдяки своєму талантові, глибокій ерудиції та незвичайній працьовитості. «Пише він чудові образки з життя працюючих верств, в'язнів, жидів, дітей; у повістях “Voа constrictor” і “Борислав сміється” чудово змалював життя бориславських робітників; у повістці [w rowiastce. – М. Л.] “На дні” дав глибоку психологічну студію і розгорнув понурий образ в'язничних стосунків. Його “Захар Беркут” – найкраща після “Чорної ради” Куліша історична повість в українській літературі»³⁴⁴. Проте через кілька років Василевський назве Франкову повість найслабшим твором із усього його доробку: «Единственная историческая повесть Франка “Захар Беркут”, написанная отчасти на основании летописей, отчасти же по народным преданиям, принадлежит к самым слабым произведениям Франка, однако и в этой повести можно заметить черты, свидетельствующие об истинном таланте её автора»³⁴⁵.

Хоч як високо цінував В. Щурат твори Франка про життя селян, та все ж вважав, що «славу першорядного поета і новеліста» в Галичині принесли письменникові «історичний роман» «Захар Беркут» та поема «Панські жарти». «“Захар Беркут”, картка з історії XIII в., представляє останні хвили вічево-громадського ладу на Русі, що паде в борбі з княжою і боярською властію. Перенесення акції в Скільські Карпати і в час другого нападу татарів на Русь, хоть і не зовсім відповідає історичній правді (гляди студію д-ра Фр. Паппе “Skole i Tucholszczyzna”), сповиває всі особи чаром гарного романтизму, котрий нині знову старається запевнити собі право горожанства в західних літературах»³⁴⁶. Щурат мав на увазі монографію польського історика, етнологіста і краєзнавця Фридерика Папе (Parée, 1856–1940), котрий досліджував історію Сколівщини й Турківщини та початки заселення цих країв виводив від кінця XIV ст. (1397 р.). Гіпотези Павела Шафарика («Slovanské starožitnosti», 1836) про праслов'янське походження назви Карпат, а також Антона Петрушевича («Рассуждения о Галиче», 1888) про існування «од-

³⁴³ Свистун Ф. «Жіноча неволя». XVI. Третий период русского социализма. Нигилизм // Бесѣда: Литературное приложение к «Страхопуду». 1893. № 21/22. 15/27. XI. С. 240.

³⁴⁴ Wasilewski L. Z nowszej literatury małoruskiej // Tydzień. Dodatek literacki do “Kurjera Lwowskiego”. 1894. № 27. 2. VII. S. 213.

³⁴⁵ Василевский Л. Современная Галиция. СПб: Издание С. Дороватовского и А. Чарушникова, 1900. С. 226.

³⁴⁶ Щурат В. Літературні портрети. 1. Іван Франко // Зоря. 1896. № 2. 15/27. I. С. 36.

вічного» торгового шляху з Русі на Угорщину, який пролягав через цей край, як і «життя героїв-тухольців XIII ст. з гарної повісті Франка» Папе вважав виключно витворами фантазії³⁴⁷. На підтвердження цієї думки він подав той факт, що військові походи через Beskidi в XIII ст. були неможливими, адже ті гори тоді були цілком недоступні, вкриті безмежними лісами³⁴⁸. Напад татар на Beskidські Карпати Папе датував 1594 роком³⁴⁹.

Зазначивши, що Франко «пустився в незвичайну для себе територію, в минулість, в історію», Л. Турбацький так оцінив «Захара Беркута»: «Повість ся вийшла, з артистичного боку взявши, дуже гарна, не має лиш підстави історичної. Автор взявся малювати “громадське життя” в Карпатських горах, життя, оперте на републиканським ладі громадським, але малював то життя зовсім з фантазії, бо доказів історичних, що таке життя хоть в приближенню існувало, нема, і Франко на них зовсім не опирався. Автор руководився тут також своєю фантазією і серцем, що хотіло би видіти в нашій минувшині такі симпатичні відносини, – отже, як сказано, повість вийшла артистично вартною і гарною, але яко повість історична позитивного значіння не має»³⁵⁰.

Досить критично оцінив повість Агатангел Кримський, насамперед з погляду застосованого творчого методу письменника та тенденційности твору: «<...> і я не можу не признати, що “Захар Беркут” написаний з великим інтересом, тільки ж не думаю, щоб це був один з найкращих творів Франкових. Бо в чому ховається звичайно найбільша сила Франкового писательського таланту? В реальнім зображенні реального життя та в тонкім, критичнім аналізі, в якому можна запримітити навіть дрібненьку дозу насмішкватого скептицизму. А що ми бачимо в “Захарі Беркуті”? Бачимо чудесні, неймовірні пригоди, страшні небезпечності і дивні рятунки, чи то десь на ведмежих ловах, чи то десь на війні гірняків із татарами. Оті пригоди, раз у раз щасливі для героїв, любі авторові, більше нагадують казку про Івана Царевича з його добродійними сірими вовками та живою й мертвою водою або ж хлоп’ячі романи Майн Ріда, Емара та Купера, ніж солідний твір солідного письменника. Тенденційне, доволі фантастичне ідеалізування XIII віку теж дихає у Франка чимсь дитячим і наївним. <...> Тенденційність засліпила очі Франкові, і він забув, що не кожен читач зможе співчутливо читати тиради отакого сорту [йдеться про передсмертні слова Захара Беркута. – М. Л.]. <...> Боїмося, що замість перейнятися романтичним чаром, багато читачів вважатимуть ясновидіння Беркутове про сучасний соціалізм за насміх над здоровим розумом і замість поетичности добачать у Франковім псевдонаївнім тоні неартистичну театральність і ходульність...»³⁵¹.

³⁴⁷ *Papée Fr.* Skole i Tucholszczyzna. Lwów: Nakładem księgarni Gubrynowicza i Schmidta, 1891. S. 12.

³⁴⁸ *Ibid.* S. 13–14.

³⁴⁹ *Ibid.* S. 41.

³⁵⁰ *Турбацький Л.* Іван Франко (В 25-літній ювілей його літературної діяльності) // Буковина. 1898. № 125. 21. X / 2. XI. С. 2.

³⁵¹ *Кримський А.* Д[окто]р Іван Франко. С. 528–529. За спогадами В. Гнатюка, праця Кримського, за задумом Ювілейного комітету для відзначення 25-річчя творчої праці Франка (1898), мала бути передмовою до «Спису творів Івана Франка», що його склав М. Павлик. «Її зложено вже було 36 сторінок, та дальшого рукопису автор не прислав ні тоді, ні пізніше, тому по кількох літах зложеної склад розібрано» (*Гнатюк В. І.* Франко і Наукове товариство імені Шевченка // Спогади про Івана Франка. С. 296). Кримський не завершив свого «Огляду» у зв’язку з тим, що виїхав до Бейрута і не мав там сприятливих умов для творчости, про що писав у листі до Б. Грінченка 28 березня старого стилю: «На душі важким тягарем лежить брошура про Франка, яку я обіцявся зложити “ювілейному комітетові”; тут я не маю ані часу, ані книжок, щоб почати її, але свідомість, що треба писати ту брошуру, гнітить мене» (*Кримський А.* Твори: В 5 томах. К.: Наук. думка, 1973. Т. 5. Кн. 1: Листи (1890–1917). С. 313).

Однак пізніше, 1902 року, Кримський дав цьому твору більш прихильну оцінку: «Франко проявил талант и в области объективного исторического романа: его “Захар Беркут” (1883, из времён татарского нашествия XIII в.) получил премию даже на конкурсе национально-буржуазного журнала “Зоря”, который не усмотрел в нём “натурализма Золя” (псевдоклассики и схоластики галичане всегда выставляли против Франко тот упрёк). На Украине этот роман привлёк серьёзное внимание читателей к его автору, столь непохожему на заскорузлое большинство галичан, и положил начало более близкому общению Франко с украинцами России. За “натуралистическими” и “радикальными” произведениями Франко галичане тоже не могли не признавать блестящего таланта, несмотря на то, что эти произведения содержали в себе вызов всему инертному непросвещённому буржуазно-клерикальному галицкому обществу; огромная начитанность, литературная образованность и осведомлённость Франко в вопросах политико-общественных и политико-экономических служили для народовцев побуждением искать сотрудничества Франко в их органах»³⁵².

Високо поціновував Франкову повість Роман Заклинський, водночас закидаючи їй стилістичну невишліфованість. У листі від 5 травня 1901 року він писав: «Я дуже високо ціную Вашу повість “Захар Беркут”. Є то незрівняна і своїм тематом єдина повість. Ви тою одною повістю заслужили собі на безсмертну славу. Та в разячій дисгармонії до урочистого тону в оповіданню важних подій знаходиться стиль. Той стиль – то не є Ваш стиль. Шкода [аркуш пошкоджений. – М. Л.] такого стилю. Тому я...» (далі аркуш обірваний)³⁵³.

Широко популяризував «Захара Беркута» Борис Грінченко, вважаючи твір корисним і потрібним для читання простим селянам, хоча й визнавав його художні огріхи. Він полемізував із Франковим твердженням, висловленим у передмові до твору: «Повість історична має вартість, коли її основна ідея зможе зайняти сучасних, живих людей, то значить, коли сама вона жива й сучасна». «Кого саме “заняти”? – запитував Грінченко. – Коли тих, хто мало що знає з історії, то їх може “заняти” й найгрубіша вигадка, аби написана була інтересно і з позверховною подібністю до правди; коли ж людей, у розумінні минулого тямущих, то тут неминуче виступає наперед відоме вимагання, якого не згадує д. Франко, а саме: щоб історична повість правдиво подавала дух часу і малювала людські вдачі, людські розуміння та вчинки у згоді з тим духом – наскільки ми його можемо зрозуміти»³⁵⁴.

«Коли ми з цього погляду глянемо на повість д. Франка, – продовжував Грінченко, – то вона нас не задовольнить. Невважаючи на історичні декорації та вбрання, все фантастично в цій “самой типичной утопии в прошедшем”, як назвав повість критик [С. Єфремов у праці “Певец борьбы и контрастов”, надрукованої у “Киевской старине”: 1903. Т. 12. С. 640. – М. Л.]: і ідеальне життя тухольської громади в федераційній спілці з іншими громадами; і цей Захар Беркут, що говорить то як класичний герой, то як старозавітний пророк, то як соціаліст ХХ віку в дусі того “громадівства”, чи “громадства” (він навіть слово це вживає), яке популяризувала в нас “Громада” Драгоманова; і ця надзвичайна Мирослава, що “ніколи не переставала бути жінчиною: ніжною, доброю, з живим чуттям і скромним стидливим лицем”, а тим часом боролася не тільки з ведмедями, але й з татарським військом, бо була в тухольців за військового інженера, керуючи їх нападами на татар та навчаючи їх робити машини до стріляння, у справі ж свого кохання по-

³⁵² Кримський А. [Франко Иван Яковлевич]. С. 554.

³⁵³ ІЛШ. Ф. 3. № 1630. Арк. 145.

³⁵⁴ Грінченко Б. Перед широким світом. К.: Друк. Борисова, 1907. С. 201–202.

водилася так, як, на думку Івана Франка, повинна поводитися жінка в ХХ-му віці; і саме це кохання напів по шаблону старої романтики, напів по емансипаційному рецепту московської белетристики шестидесятих років. Все це вкупі заносить нас кудись далеко-далеко від справжнього життя на прикарпатській Україні 1241-го року, яким воно уявляється нам з історичних джерел»³⁵⁵.

Очевидно, що Грінченко розумів історію інакше, ніж Франко, який писав, що «історія ніколи не стане і не може стати повною, скінченою, такою, про яку можна би сказати: се будинок готовий, ні одної цеглинки в нім не хибує. Історія назавсідги останеться таким будинком, котрий кожде нове покоління в більшій або меншій часті перебудовує і пересипає відповідно до своїх потреб, до власних поглядів» [т. 45, с. 77].

Грінченко відзначив також цікавий драматичний сюжет, що захоплює читача, низку яскравих епізодів, насамперед смерті татар у тухольській долині, а також «історично неправдиву, але симпатичну проповідь громадського ладу». Однак важка для українського (не галицького) селянина мова, на думку Грінченка, зробила найголовнішу ідею повісти незрозумілою³⁵⁶.

У книжці «Перед широким світом» наведено нотатки Марії Грінченко про те, як вона читала селянам (здебільшого неписьменним) твори провідних українських письменників і яке враження таке читання справляло на слухачів. Ось як сприймали повість «Захар Беркут»: «Слухали якось нецікаво, тільки як Мирославі скоїлась пригода з ведмедем, трохи повеселішали, а далі знов стало невесело, тільки все сміялись, що Максим каже бояринові в ніс. Я просто злякалась: так нецікаво слухають, а річ же довга, – боялась, щоб не довелось кинути, не дочитавши»³⁵⁷.

«Промова Захарова на громадській раді не зробила вражіння, уваг ніяких і не рівняли до сьогочасного становища, – вела далі М. Грінченко. – Мабуть, тим, що дуже вже по-літературному написано, хоч я ввесь час читання деякі дуже вже літературні вирази спрощувала. <...> Але як прийшов у громаду Тугар Вовк, почали слухачі цікавитися. Як з'явилися монголи і Тугар Вовк поїхав до їх, то дедалі все дужче цікавились. Помалу цікавість та увага цілком опанували слухачів. <...> Як Максим неначе зраджує, всі мовчать, немов не зважуються осудити його, немов не ймуть віри, що він таке може зробити. <...> Не зрозуміли, що й до чого роблять, як валяли каменя Сторожа, бо попереду не розібрали опису села, – довелось сказати. Монголів не жаліли, як ті гинули, а якось аж раділи неначе, хижо, по-звірячому раділи. Максимовою долею дуже цікавились»³⁵⁸.

І далі: «Надзвичайно зацікавились фавбулою, найбільше Максимом, а все инше проминали якось. Як Максим визволився, то всі просто по-дитячому зраділи, і це їм уже був і кінець книжці, а на гарну промову Захарову перед смертю не зважили зовсім, хоча я силкувалась особливо вимовно прочитати її. <...> Повість дуже сподобалась. Хвалили Максима, згадували при цьому, звісно, й Тараса Бульбу, – його завжди згадують». Читання повісти, підсумувала Грінченкова, «зробило сенсацію»: селяни з захватом переповідали сюжет твору згідно зі своїми світоглядними настановами³⁵⁹. «З цього всього видно, – резюмував Грінченко, – як може зацікавлювати повість д. Франка. Дуже було б добре видати її в нас дешевим виданням, спростивши мову так, щоб вона була зрозуміла селянам»³⁶⁰.

³⁵⁵ Там само. С. 202–203.

³⁵⁶ Там само. С. 203.

³⁵⁷ Там само.

³⁵⁸ Там само. С. 204–205.

³⁵⁹ Там само. С. 205.

³⁶⁰ Там само. С. 207.

Михайло Коцюбинський в рефераті «Іван Франко» (1907) дав повісті неоднозначну оцінку: «Тут ми маємо широкі картини в історичній перспективі, масу описів тодішньої культури і звичаїв, але перемога альтруїзму над класовим егоїзмом, якою кінчається повість, здається нам утопічною і не зовсім натуральною»³⁶¹.

До «пам'яток романтизму» зарахував «Захара Беркута» А. Крушельницький. Твір, за його словами, є гімном любові до Вітчизни. «Автор, котрий даремно оглядається за ясними образами в сучасному житті, шукає їх у минулому і пророче запевняє, що той общинний устрій, в якому добре всім, а щастя всіх общин стане основою загалу, мусить настати якщо не тепер, то в недалекому майбутньому. Ця повість, як тимчасовий зворот Франка в царину романтизму, виявляє його тугу за сонячною красою, за її блиском, якого, на жаль, так мало видно в сучасному житті»³⁶².

С. Єфремов закинув авторові деяку риторичність і декламаційний, подекуди піднесений та підсолоджений тон, а саму повість назвав палким гімном громадським почуттям, проповіддю найвищого альтруїзму і палким осудом вузько особистих, егоїстичних мотивів діяльності³⁶³.

Микола Данько відзначив у повісті Франка «временний поворот в сторону романтизму»³⁶⁴.

Український критик і публіцист Роман Сембратович переклав більшу частину повісті німецькою мовою, робив спроби надрукувати переклад, однак він опублікований не був. Про це свідчить його лист до Франка з 10 квітня 1903 р., в якому респондент вів мову про те, що українці (русини) та їхня література є майже не знаними в Європі («в Німеччині і у Франції знають більше про хінців, як про русинів»). «Дуже доброю пропагандою для кожного народу, – продовжував Сембратович, – є його національна література. Ба, але й література потребує пропаганди. Я маю на се докази. Свого часу (ще перед видаванням “X-Strahlen” [тобто до 1901 р. – М. Л.] переклав я був більшу часть Вашого “Захара Беркута”. Я оферував 5-ом накладчикам переклад даром, щоби лише видали. Розуміється, звертався я до літератів (при кождім більшім видавництві є т. зв. літературний синдик). Всюди відказано мені, що так руська література, як і ім'я писателя так мало ще звісні, що видання такого твору було би занадто ризиковане. Отже, жадали від мене одні половини коштів накладу, другі хотіли взяти лише в коміс, себто я мав покрити всі кошти. Наколи зважимо, що Ваше ім'я із всіх руських літератів найбільше звісне в Німеччині, то прийдемо до того переконання, що ми таки справді дальше від Європи, чим хіни [китайці. – М. Л.]. А все ж таки розличні німецькі “бібліотеки” друкують нераз таке сміття, такі дрантиві повісті Крашевського (іменно найслабші його твори!), що я їх не рівняв би навіть з “Захаром Беркутом”. Значиться, нашої справі бракує, безусловно, пропаганди»³⁶⁵. Доля перекладу Сембратовича невідома.

Учитель із м. Золочева на Львівщині Євген Віханський на основі сюжету повісті створив драму «Захар Беркут. Сценічні образки громадського життя Карпатської Руси в XIII віці. В V-х діях, VI-и відслонах (із повісті Івана Франка)», текст якої надіслав Франкові разом із недатованим листом (машинопис зберігається в архіві Франка [Ф. 3. № 3106. 123 с.]). У листі Віханський пояснював Франкові творчий підхід до інсценізації твору: «Ще на гімназіяльних лавках, вчитуючись в Вашого “Захара Беркута”, леліяв я думку, щоб воскресити Ваші особи до ново-

³⁶¹ Коцюбинський М. Іван Франко. С. 52.

³⁶² *Kruszelnyckij A.* Szkice z ukraińskiej literatury współczesnej. S. 13–14.

³⁶³ Єфремов С. Співець боротьби і контрастів. С. 104.

³⁶⁴ Данько М. Писатель своего народа (Иван Франко как беллетрист). С. 22.

³⁶⁵ ІЛШ. Ф. 3. № 1624. Арк. 433–434.

го життя – до життя на сцені. Та гадка довго переслідувала мене, і я уляг вкінці. Здійснена мрія лежить тепер перед Вами і чекає Вашого осуду. <...> Оскільки було в моїх силах, я весь час старався держати в рамках Вашої повісти, щоб пустою фантазією не зіпсувати в нічім краси сього твору. Більшість сцен – се вірні відбитки Ваших образів з повісти. В однім я лише прогрішив. Я старався в особі Мирослави глибше представити душевну колізію між любов'ю доньки до батька а її почуваннями патріотичними до зрадника Вітчизни (дія III і V). Отсе драматична основа моєї праці. Се, власне, це “марево”, що вкладає раз топір у руки Мирослави і нищить у неї всякі жіночі почування, заковує жіноче серце в залізний панцир і каже їй складати найдорожчі жертви для добра Вітчизни; иншим разом се марево розковує в ній жіночі почування, робить з неї немічну, можна навіть сказати, плаксиву жінчину, підсуває їй гадки зради, щоб тільки догодити слабому жіночому серцю і вирвати дорогого Максима з обійм смерті. Я сам по перегляненню цілості пізнаю деякі хиби сеї праці і буду старався їх справити. Прошу, отже, о ласкавий осуд, а коли б сей осуд випав корисно, прошу о ласкаве зіволення виставлення на сцені сих сценічних образів»³⁶⁶. Відпис Франка на лист Віханського невідомий; повість «Захар Беркут» у його сценічній інтерпретації на сцені за життя письменника не виставлялася.

Впродовж 1884 року варшавська газета «Przegląd Tygodniowy» в рубриці «Życiorysy i profile» («Життєписи і профілі») опублікувала цикл статей «Dziatwa Apolina» («Дітвора Аполлона») про молодих польських письменників (Гайоту (Габрієлу Рогозінську), Віктора Гомулицького, Влодзімежа (Володимира) Стебельського, Болеслава Червінського та інших). Остання, 25-а стаття річника має назву «Iwan Franko»; її надруковано за підписом *Nie-Eol (He Eol)*³⁶⁷. За інформацією Ярослава Грицака, цим псевдонімом підписувався Едвард Пшевуський (Edward Przewoński³⁶⁸, 1851–1895) – польський адвокат, літературний критик, публіцист, котрий співпрацював з часописами «Przegląd Tygodniowy» (Варшава), «Dziennik Polski», «Kurjer Lwowski» (Львів), «Prawda» (Варшава), «Kraj» (Санкт-Петербург). Як і Франко, відвідував у Львівському університеті лекції з психології Юліана Охоровича, про що свідчить у праці «Rozwój filozoficznej myśli» (1883)³⁶⁹. Можливо, що був навіть знайомий з Франком. Роман Гром'як віднайшов деякі творчі точки дотику між Франком та Пшевуським, адже праця останнього «Krytyka literacka we Francji» вийшла друком у Львові 1899 року «майже одночасно з трактатом І. Франка “Із секретів поетичної творчості”». Отже, автори жили в одному місті, паралельно працювали над деякими проблемами (зокрема, над критичною спадщиною Ж. Леметра)»³⁷⁰.

«Дозволю собі дещо відступити од загального правила, – йдеться у статті, – вставляючи в довгу низку Аполлонової дітвори з польського Парнасу візерунок письменника братньої української літератури, безсумнівно найвидатнішого з грона молодих працівників у Галичині. Цей портрет, хай там що, нам близький і не повинен залишитися невідомим; зрештою, від певного часу варшавські часопи-

³⁶⁶ ІЛШ. Ф. 3. № 1628. Арк. 463–466. Див. також: *Нахлік О.* Віханський (Віханський) Євген (Євген) // Франківська енциклопедія. С. 269.

³⁶⁷ Еол – 1) правнук Прометєя, міфічний родоначальник племені солян, котрі мали найбільше поселень в античній Греції; 2) повелитель (бог) вітрів (Словник античної міфології. К.: Наук. думка, 1989. С. 100).

³⁶⁸ *Грицак Я.* Пророк у своїй Вітчизні. С. 534.

³⁶⁹ *Racholczykowa A.* Przewoński Edward // Режим доступу: ipsb.nina.gov.pl.

³⁷⁰ *Гром'як Р.* Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття). Тернопіль: Підручники & посібники, 1999. С. 166.

си почали вміщувати кореспонденції і перекладені з української новелки *Мирона*, а “Przegąd Tygodniowy” опублікував переклад однієї з найкращих повістей талановитого поета [“Boa Constrictor” надруковано в щомісячному додатку до газети того-таки 1884 року, №№ 6–12. – *М. Л.*]; тож вважаємо, що буде не зайвим ближче познайомити нашу публіку з особою молодого, однак уже надто заслуженого автора сусідньої літератури³⁷¹. Автор інформував про найголовніші події з життя Франка: народження в родині селянина поблизу Дрогобича; навчання у Львівському університеті, участь у видаванні журналів «Друг» та «Громадський друг». Письменник мав чудову нагоду познайомитися з життям селян і робітників з недалекого Борислава, в рідних околицях записував народні пісні й легенди, здобував знання з природознавства, філософії, суспільних наук, зачитувався німецькою літературою. Автор допису виокремив з творчого доробку Франка «Boa Constrictor» та «Борислав сміється», котрі «разом з третьою, шойно задуманою [“Андрусь Басараб”. – *М. Л.*], мали б бути трилогією, заснованою на суспільних відносинах, добре авторові знайомих». Сюжет повісти «Захар Беркут» розгортається «на тлі протистояння між общинним устроєм слов’ян з феодалними претензіями бояр, котрі були прибічниками давніх князів Галицької Русі. Прастару владу общини автор зумів овіяти справжньою чарівністю, одягнути в поетичну тканину легенди і вплести в розповідь багато драматичного елемента. Попри давні часи, що їх виведено у творі, автор спромігся надати повісті сучасного інтересу й окреслити її у досить реальний спосіб. Драма розігрується в горах, котрі стоять донині і котрі поет добре знає, і поміж людьми, що й досі в них живуть»³⁷². Повістка («opowiadanie») «На дні» відзначається «майстерною довершеністю» і є спогадами з часу арешту, що його відбув «у товаристві характерних особистостей із найнижчих верств суспільства, з самого дна». Надзвичайно скромний у своїх потребах, не вимагав від життя для себе надто багато, при цьому обдарований бенедиктинською витривалістю і працьовитістю, Франко адресував свої неабиякі заслуги рідній літературі й своєму народові. Теми, що їх письменник обирав для своїх літературних творів, є близькими до тих, котрі порушували польські автори. «Будучи українцем за духом і тілом, Франко часто міг споглядати наші стосунки крізь певну власну народну призму, проте ніколи не був виразником національної ненависти. Добре ознайомлений із польською літературою і перейнятий прогресивними уявленнями, ніколи не усувався від спільної праці на поступовому ґрунті й ніколи не вагався в разі потреби писати польською мовою, що нею володів, як своєю рідною»³⁷³. Флоріан Неуважний зазначив, що праця Пшевуського була першою презентацією українського письменника в польськомовній критиці³⁷⁴.

3.13. Новели, оповідання, образки й повістки 1880-х років

Як бачимо, за Франкового життя повість викликала чималий інтерес – як жоден із попередніх творів. Та по завершенні «Захара Беркута» письменник взявся за створення цілої низки образків та оповідань, продовжуючи реалізацію задуму створити образ галицького суспільства в усіх його виявах.

³⁷¹ *Nie-Eol. Działwa Apolina. XXV. Iwan Franko // Przegąd Tygodniowy. 1884. N 49. 25. XI/7. XII. S. 567.*

³⁷² *Ibid. S. 567–568.*

³⁷³ *Ibid. S. 568.* Дещо скорочено статтю передруковано в газеті «Kraj» (1884. N 50. 9. XII. S. 25). Див. також: *Мороз М. І.* Франко і газета «Kraj» (до проблеми атрибуції) // «З його духа печаттю...». Т. 1. С. 250.

³⁷⁴ *Nieuważny F. Wstęp // Franko I. Wybór poezji. Opracował Florian Nieuważny. Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 2008. S. CXXXVII.*

Ще працюючи над повістю, Франко надрукував у «Ділі» ескіз (жанрове визначення автора) «**Цигани**» (1882).

Сюжет твору базовано на справжній події, яка трапилася в гірському селі Ластівках (нині Ластівка Турківського району Львівської обл.)³⁷⁵. Дійових осіб введено на тлі понурого пізньоосіннього дощового бойківського пейзажу з річкою Стриєм: «А довкола гори, покриті чорним смерековим лісом; де-де тільки верхи лисіються, мов блідо-зелені прогалини. Ластівки, вбоге гірське село, розкинулося оподалік в долині, закритій переліском. Пусто й сумно в сльотавий осінній день круг скали, тільки хвилі Стрия ревуть та розбиваються о щербате каміння» [т. 16, с. 379]. Так само «пусто й сумно» було на душі жандарма, який «в сльотливий осінній день ішов стежкою понад ріку» [т. 16, с. 379] й пильно роздивлявся довкола, нарікаючи на «песю службу». Адже вже вчетверте він патрулює гірські стежки та печери, а жодного злодія, розбійника чи бодай жебрака арештувати не зумів. Видряпавшись на скелю, аби обійти затоплену стежку, жандарм наткнувся на цілу родину рома Пайкуша, що жила в гірській печері; «всі вони були аж сині з стужі і попухлі з голоду» [т. 16, с. 382]. У зв'язку з загибеллю коня і через тривалу негоду циганська сім'я приречена на жалюгідне існування в печері посеред гір; бувало жандарма вразили умови їхнього життя: «А близь огню, насеред яскині [печери. – М. Л.] була постіль цілої родини – околїт перегнилої соломи, постеленій на камені, та купа сухого моху і листя. Тільки з краю тої постелі, очевидно там, де спав батько, лежала невиправлена кінська шкіра, котрою старий ром укривався» [т. 16, с. 381–382].

Мріючи про «бельбунг», тобто винагороду за добру службу, і про переведення в іншу, кращу місцевість, жандарм наказав циганам залишатися в печері, аби на зворотному шляху їх арештувати й доставити у відділок. Але дорогою ненароком впав у воду, застудився й два тижні пролежав у гарячці. Повернувшись до циганського пристановища разом із війтом, застав лишень тіла мертвих ромів. «А коли їх очі привикли до сумерку, то показалася їм страшна, роздираюча серце картина.

Довкола вигаслого вогнища лежали, сиділи і чіпіли цигани. У декого в руках був кусник недогризеної кінської шкіри, кілька кусників валялося ще обіч. А лица у всіх скляні, витріщені, недвижні. А руки й ноги у всіх покорчені передсмертною судорогою. А всі – неживі» [т. 16, с. 385]. Видовище сильно шокувало присутніх: «Старшина стала, як громом поражена»; «Шандар стояв мов осуджений» [т. 16, с. 385]. Після трагічної розв'язки письменник рельєфно передає психологію жандарма: «Але звільна людське чуття, мов розблиснувши іскра, почало погасати. Шандар з чоловіка стався знов шандарем, службовим чоловіком. <...> Службові взгляди швидко затерли в нім слід людського болю, думку про людське горе і муку, і, поправивши собі гвера на плечах, він поплівся до місточка» [т. 16, с. 385].

1887 року Франко дещо переробив твір, додав нові розділи, і в такому вигляді він увійшов до збірки «В поті чола» (1890). Реакцію жандарма і війта в цій редакції передано дещо по-іншому: вони довго стоять над тілами, «німі, остовпілі, переняті переляком і жалем» [т. 16, с. 165], а виходять із печери «без слова, в німім пригнобленні» [т. 16, с. 166]. «Може, – розмірковує автор, – їм через душу переходили довгі дні і ночі болючого конання тих нещасних, плач і зойки дітей, безпомічність і розпука старих, ціле море нужди, горя і терпіння, з котрого тепер осталася

³⁷⁵ Р. Горак та Я. Гнатів стверджували, що «ще й досі жителі цього села пам'ятають і можуть показати місце, де позамерзли цигани, яким шандар не позволив вступити до села» (Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2005. Кн. 6: В поті чола. С. 278).

тільки отся недвижна, в один клуб сплетена купка трупів...» [т. 16, с. 166]. Хай там як, але шандар і тут швидко оговтується і починає «у думках укладати рапорт о тім, що сталося» [т. 16, с. 166].

Оповідачем гумористичного образка «**Історія моєї січкарні**» (1882) є безіменний селянин, умілець і майстер на всі руки, прозваний «деревляним філософом» (у першодруці «фільзоф»³⁷⁶): «за то, що все, бувало, скоро лиш яка вільна хвиля, люблю майструвати дещо. Якусь мені Бог дав легку руку до майстерства: що очима виджу, то руками зроблю» [т. 15, с. 250]. Часто через незвичайність свого таланту чув насмішки і кпини від односельців: «Бо у нас, видите, нарід дивний, такий, що з чого-будь та й обсміє чоловіка» [т. 15, с. 250]. Із розрізнених деталей, що їх придбав у старій єврейки, вирішив змайструвати механічну січкарню, тобто знаряддя для подрібнення (перетворення на січку) рослинних кормів на годівлю худоби та птиці. Однак аби уникнути чергових глузувань, всі причандалля до скриньки, що були прикриті рядном, ввезив у село смерком, потайки від людей. Пришелепкуватому Савці, котрий трапився йому на дорозі, жартома доповів: «Я забив жида з грішми та везу його додому закопати під вуглом», «аби дома все гроші велися» [т. 15, с. 253]. Коли сільська старшина зійшлася на його обійсті, аби викрити злочин, «фільзоф» зізнався, що привіз додому й склав докупи механічну січкарню. Так, захищаючи свій винахід, оповідачеві вдалося пошити у дурні сільську старшину: «От так-то я і до скриньки прийшов, і з цілої громади сміх зробив!» [т. 15, с. 255] – закінчив він свою оповідь.

Оцінюючи зміст оповідання, А. Кримський звернув увагу на умови його створення. «Життя на селі, серед праці коло поля, далеченько од нервної городської колотнечі, добродійно вплинуло на Франкову стомлену душу, напоїло її забуттям і проти розбитої любові, і проти несправедливості суспільної та й навіяло на Франка повну спокійну лагідність, особливо спочатку. Оповідання “Історія моєї січкарні” (23 окт. 1881 р.), де виведено ясний образ сільського “дерев’яного філософа”, перейнято жвавим, любим гумором, і важко навіть повірити, що автор – це той самий автор, який іще недавнечко писав повну болю повість “На дні” або й “Хлопську комісію”, ба навіть у звіснім трагічному оповіданні “Цигани” (юль 1882) не можна добачити тієї суб’єктивної авторської гіркоти, на яку Франко колись був такий щедрий»³⁷⁷.

В основу оповідання «**Ліси і пасовиська (Оповідання бувшого пленіпонтента)**» (1883) покладено дійсні події, які, за визначенням Франка, стосуються «до темної досі в історії нашого економічного розвою доби політичної реакції 50-их рр. минулого віку, в якій наші селяни кінець кінцем основно програли т[ак] зв[ану] сервітутову справу і в якій через те покладена була основа пізнішого економічного лихоліття та автономічного безголов’я» [т. 39, с. 124].

Іван Сірак свого часу стверджував, що оповідання «Ліси і пасовиська» Франко написав на основі статті Михайла Павлика «Опір української громади Добростани заведенню польської автономії в Галичині»³⁷⁸. Ніна Жук зазначала, що «побудоване оповідання на матеріалі справжніх подій, які мали місце в селі Добростани на Львівщині і були докладно описані в газеті “Діло” (1887 р., № 6, 7)»³⁷⁹.

³⁷⁶ Фільзофами й досі називають людей мудрих і водночас дотепних, здатних на вигадку, мудрагелів.

³⁷⁷ Кримський А. Д[окто]р Іван Франко. С. 523–524.

³⁷⁸ Див.: Сірак І. Про генезу та ідейно-художні особливості оповідання І. Франка «Ліси і пасовиська» // Іван Франко. Статті і матеріали. Львів: Вид-во Львівського університету, 1960. Зб. 7. С. 213–216.

³⁷⁹ Жук Н. Проза Івана Франка. К.: Вища школа, 1977. С. 31–32.

Насправді Михайло Павлик мав на гадці в перекладі російською мовою опублікувати вказану працю в газеті «Вольное слово», що виходила в Женеві (1881–1883) за редакцією М. Драгоманова та Аполлінарія Маршинського. Проте задуманого не здійснив і умістив її в четвертому томі видання «Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом» (Чернівці, 1911). З неї довідуємося, що Павлик, своєю чергою, скористався дописами до газети «Діло» за 1883 рік: «Но, вот и новооткрытое доказательство народных идеалов: в 6 и 7 №№ “Діла” (1883 г.) напечатана статья об одной укр[аинской] громаде, Добростанах, находящейся возле Львова и числящей около 200 усадеб». У рубриці «Діла» «Дописи» замітка «Від Городка (Громада Добростани)» за підписом *Круглий*³⁸⁰ повідомляла: «Добростани – есть то село, обіймаюче около 200 осад, положене при гостинци повітовім, ведучім з Городка до Янівського гостинця цісарського. З своєї безпам'ятної упертости звісна тая громада вже з давен-давна»³⁸¹. У дописі, зокрема, йшлося: «В р. 1867 переводила сервітутова комісія справу о лісі і пасовисько. Відношення громади до скарбу було в тім вигляді таке, що громадяни мали право пасти худобу по всіх лісах високопенних, де не було запусту, діставали матеріял будівляний і дрова на опаль. На тій підставі жадала громада половини всіх лісів – а есть їх кілька тисяч моргів, – на що очевидно ані скарб, ані комісія не пристали. А позаяк громада і чути не хотіла о добровільній угоді з двором (котрий давав громаді кількадесят моргів), то заряджено списання всеї худоби, яка в громаді находилася. Але ще перед приїздом комісії, котра мала перевести сю чинність, розпущено поговірку, що худобу будуть списувати на тоє, щоби відтак від кожної штуки наложити податок, а інші говорили, що після числа штук худоби будуть відбуватися шарварки та інші тягарі громадські. Даючи завіру сим безпідставним поговорам, кожний господар подавав комісії о половину або й о дві третини менше число худоби, як мав дійсно, і не хотіли повірити, що таке затаювання дійсного стану худоби самій громаді найбільшу принесе шкоду. Бо після поданого числа всеї худоби, числячи по 5 фунтів трави денно на кожду штуку, визначило намісництво 52 моргів лісу на пасовисько громадське, на матеріял будівляний і на опаль для громадян. Громада в крик: “Ми того не приймаємося!” і не переставали пасти худобу і возити деревину з лісів, признаних на виключноу власність скарбу»³⁸².

За непокору владі уряд на декілька днів викликав у село ескадрон гусарів, які «розбрелись по хатах на грабіж движимостей». «Відтак пішла громада на дорогу процесу. Найшли собі нотаря з Комарна, і той виробив їм був добру оборону, в котрій старався доказати, що вся діяльність комісії сервітутової була намірена на шкоду громади, що 5 ф[у]нт[ів] денної паші на одну штуку худоби – се чистий абсурд, що визначений громаді обшар лісу на пасовисько, пальовину і матеріял будівляний ані в приближенню не відповідає дійсній потребі громади і т. д. Але “депутати” громадські невдовзі покинули сього защитника, а найшли собі покутно-го писаря в особі начальника стації залізниці в Канаброді. Той написав їм просьбу до цісаря, і депутати дійсно їздили з нею до Відня і представили цісареві свою справу. Їздили вони еще кілька разів то сюда, то тудя, аж одного разу, повертаючи зі Львова, вступили до коршми на Сухій Волі, а намогоричившись без тямки, загубили всі папери і документи, дотичачі сеї справи; як кажуть, шинкар ті папери

³⁸⁰ Таким псевдонімом підписувався український етнолог і фольклорист Михайло Цар (1846–1920) (*Дей О.* Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI–XX ст.). К.: Наук. думка, 1969. С. 211).

³⁸¹ *Круглий [Цар М.]*. Від Городка (Громада Добростани) // Діло. 1883. № 6. 18/30. І. С. 1.

³⁸² Там само. С. 1–2.

найшов та й комусь передав»³⁸³. Допис має іронічне закінчення: «От, дивні люди ті добростанці – та й годі»³⁸⁴.

Тривала судова тяганина довела мешканців села до крайнього матеріального розорення та виробила в їхній свідомості дух цілковитої негачії авторитету будь-якої влади.

Франкові «Ліси і пасовиська» – це, по суті, нарис, який подає один із епізодів протистояння між селянами та двором. Прямих вказівок на те, що письменник в основу сюжету поклав епізод добростанського конфлікту, немає. Однак, за слухним міркуванням І. Сірака, «окремі сюжетні мотиви оповідання І. Франка дуже нагадують перипетії подій в с. Добростанах: боротьба селян за ліс і пасовище, чутка про перепис худоби і своєрідний обман громадою державної комісії, пропажа судових документів, невдалий для громади фінал судового процесу, військова екзекуція. Навіть деякі репліки добростанців нагадують в оповіданні окремі фрази з розповіді т. зв. пленіпотента, окремі діалогічні партії громади.

Це дає підставу говорити, що згаданий твір Франка написаний на матеріалі подій в с. Добростанах»³⁸⁵. Проте Франко значно змістив ідейні акценти і виявив свої симпатії до селян, котрі і в дописі «Діла», і в перекладі Павлика постають у не надто привабливому світлі. Уснооповідна форма викладу з її емоційним забарвленням, розмовним синтаксисом белетризує нарис, у якому селяни, з одного боку, і пан, на боці якого нечесний селянський адвокат, з іншого, протистоять у юридичній боротьбі за ліси і пасовиська – економічні важелі добробуту після скасування панщини.

Мабуть, не випадково оповідачем у творі настановлено «бувшого пленіпотента», тобто уповноваженого від селянської громади, котрий зі свого погляду доносить до слухачів усі подробиці протистояння. Розповідь побудовано за принципом градаційного наростання соціально-сатиричного мотиву: на справедливий судовий процес селянам сподіватися годі, адже його виграє той, у кого більше грошей, тобто пан. Позиція оповідача зрозуміла з перших слів його викладу: «Господи Боже, що то крику було у нас за ті ліси та пасовиська! Як зивалися пани, як на-

³⁸³ Там само. С. 2. Павлик переклав частину допису «Діла» російською мовою, маючи на гадці опублікувати її в «Вольном слове». «В 1867 г. решала сервитутная комиссия дело об лесе и пасовишке. Отношение громады с казной было в том деле такого рода, что граждане имели право пасти скот во всех лесах высокопенных, где не было “запусту”, получали матерьял для построек и дрова на отопление. На этом основании громада требовала половину всех лесов – которых несколько тысяч моргов – на что очевидно ни казна, ни комиссия не согласилась. А так как громада и слышать не хотела о добровольном соглашении с “двором”, то распоряжено перепись всего находящегося в громаде скота. Но ещё перед приездом комиссии, которая должна была это совершить, распушено молву, что скот будет переписан на то, чтобы затем от каждой штуки наложить подать, другие же говорили, что по числу штук скота будут совершаться “шарварки” да другие громадские тягости. Поверив этим неосновательным поговорам, каждый хозяин подавал комиссии о половину или даже о треть меньшее число скота, чем имел действительно, и не хотели поверить, что такая утайка действительного состояния скота самой громаде принесёт самый большой вред. Так по числу поданного скота, считая по 5 фунтов травы в день на каждую штуку, назначило наместничество 52 морга леса на громадское пастбище, на материал для построек и на отопление для граждан. Громада в крик: “Ми того не приймасеся!”; и не перестали пасти скот и возить дерево с лесов, признанных исключительной собственностью казны».

За непокору владі уряд на декілька днів викликав у село ескадрон гусарів, які «розбрелись по хатам на грабление движимостей». «Затем пошли: тяжба, просьбы “цісарю”, поездка “депутатов” к последнему в Вену и т. п. Но как-то, напившись, депутаты потеряли в коршме все бумаги и документы, относящиеся к этому делу, а шинкарь – говорят – эти бумаги нашёл и передал кому-то...» (Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом. Чернівці, 1911. Т. 4. С. 71).

³⁸⁴ Діло. 1883. № 7. 20. I / 1. II. С. 2. Допис у перекладі польською мовою надруковано у львівській газеті «Праса» (1883. № 4. 26. II. С. 13–14).

³⁸⁵ Сірак І. Про генезу та ідейно-художні особливості оповідання І. Франка «Ліси і пасовиська». С. 216.

раджувалися, підплачували інженерів та адвокатів, аби звільнити себе від усяких тягарів! Мудрі голови. Вони знали, що хоч цісар дав хлопам волю і скасував панщину, то прецінь як вони не дадуть їм лісу і пасовиська, то хлопа таки мусить або погубити на пні, або до них “прийдіте поклонімося”, – а тогди верне знов панщина, хоч троха в іншій свиті, але для хлопа через те зовсім не легша!» [т. 16, с. 167].

Епізод із конскрипцією (переписом майна) Франко переніс із 1867 у 1859 рік, а вину за те, що селяни подавали неправдиву інформацію щодо кількості худоби й тим шкодили собі, переклав на пана: він, мовляв, підмовив їх зробити саме так, бо мав у поділі сервітутів свій інтерес. «Отже ж то пан наш, дай йому Боже здорвле, казав нам остерегти громаду. “Вважайте, – каже, – на худобу! Вони списують худобу і потому наложать на вас від кожної штуки по римському податку. Як скажете, що пасете в лісі, то будете й від лісу платити подвійний податок: раз за ліс, а другий раз за то, що пасете”» [т. 16, с. 169]. Селяни послушали пана і вирішили сховати частину худоби в лісі: «Що то дурні! То як у кого було п’ять штук худоби – він три до лісу, а дві лишає на показ; у кого десять штук – він сім до лісу, а три лишає. Цілу череду худоби з цілого села запакували до лісу, між дебрі та нетрі, і ждемо спокійно конскрипції. <...> Пан так налякав нас новими буцімто надвишками, що ми не вагувалися попросту ошукати конскрипцію, щоби тільки як-небудь викрутитися від біди» [т. 16, с. 169].

Селянську худобу, переховувану в лісі, пан записав на себе, що дало йому підставу з огляду на обрахунок кількості худоби відібрати у селян частину лісу та пасовища. Селяни завели судовий процес, який тягнувся сім років: «Вже в яких-то ми судах, у яких інстанціях не бували! І в бецирку, і в губернії, і в міністерстві, і Бог знає куди. І все в однім програємо – рекурсуємо; в другім виграємо – пан рекурсує, а кінця як нема, так нема» [т. 16, с. 172]. Нарешті, спір між селянами та двором мала вирішити спеціальна «губерніальна комісія», котра мала вивчити справу, вислухати свідків і винести остаточне рішення. Пан вирішив підкупити адвоката, котрого найняли селяни. При зустрічі з ними той навмисно всіляко зволікав, а потім запропонував їм переночувати в корчмі. Випивши горілки, газди проспали призначений термін процесу. За відсутності селян і завдяки підкупленому адвокату комісія вирішила справу на користь пана. Коли ж селяни вирішили силою боронити своє майно, пан викликав на допомогу військо. «Два місяці стояли в селі жовніри, що було ліпшого з худоби – повірізували та поз’їдали, звели нас усіх нінащо, а коли від’їздили, то пан міг бути спокійний: громада була зламана і зруйнована дочиста і мусила сама податися в його руки» [т. 16, с. 176].

Якщо цілковито повірити дописові в «Ділі», то можна ствердити, що тенденція Франкового нарису «Ліси і пасовиська» виправдовує селян, пояснює їхні матеріальні нестатки справами нечесних людей з інших соціальних груп; людей, котрі хитрістю й підкупом виманюють у селян їхнє майно й доводять їх до цілковитого зuboжіння.

У листі від 9 грудня 1889 р., ділячись із Михайлом Грушевським своїми творчими планами і водночас побіжно охоплюючи оком нові твори української літератури, Наталя Кобринська невисоко оцінила Франків твір: «До “Виборця” беру темат з політичного життя селянина, перед мною дав був Франко лиш одно маленьке без найменшої артистичної вартости оповідання “плєніпотента”, де говориться про ліси і пасовиська, як у моім “Виборцю”. Щось подібного дав еще Маковей (“Модний плуг”) і Будзиновський (“Конституція сватом”). Значиться, уже по мені [після мене. – М. Л.]»³⁸⁶.

³⁸⁶ ЦДІАУК. Ф. 1235. Оп. 1. Спр. 532. Арк. 34.

У новорічному алегорично-філософському фейлетоні «**Куди діваються старі роки**» (1884) порушено філософську проблему проминання часу та психології його сприйняття. Питання, винесене в заголовок, оповідач ставить багатьом персонажам, та ніхто не спромігся на нього відповісти. Ретранслятором провідної ідеї твору стає стара мудра бабуся-перекупка, котра знайшла відповідь на це запитання: «Із старих років робляться добрі давні часи, знаєш, ті славні часи, коли-то ще баба дівкою була. <...> А що в котрім році була крихітка доброго, то те пізніше в нашій пам'яті росте-розростається, обливається барвами веселки й живе безсмертно» [т. 16, с. 192].

Ще 1877 р. під час праці над циклом бориславських оповідань у Франка виник задум створити велику збірку «**Галицькі образки**». Про це свідчить «Передне слово» до книжки «“Батьківщина” і інші оповідання» (1911): «Ще в початку 1877 р., працюючи над рядом “Бориславських оповідань”, я почув, що думка представити побут бориславських робітників та підприємців у ряді оповідань розширяється в тім напрямі, щоб у більших або менших оповіданнях змалювати побут Галицької Русі в різних околицях, у різних суспільних верствах та родах занять. Мали се бути “Галицькі образки”, в яких би обік етнографічного та побутового матеріалу виступали також певні психологічні проблеми. Матеріалом до них могли служити поперед усього власні спомини та спостереження, а почасти також оповідання інших людей» [т. 38, с. 484]. Прагнучи втілити свій задум, письменник склав два плани збірки з такою назвою; згідно з ними, збірка «Галицькі образки» мала б складатися з двох частин і містити твори «прозою» і «стихом» (план 1881 р.) та «а) стихом» і б) «прозою» (план 1882 р.). Перший з них містить 21 прозовий твір: I. «Два приятелі». II. «Лесишина челядь». III. «Патріотичні пориви». IV. «Бурсак». V. «Практичний». VI. «Денис». VII. «Микит[ичів] дуб». VIII. «Стріча з Олексою». IX. «Оловець». X. «Добрий заробок». XI. «Слимак». XII. «Муляр». XIII. «Людвіківка». XIV. «Хлопська комісія». XV. «Цигани». XVI. «Історія моєї січкарні». XVII. «Піскарський кінь». XVIII. «Мавка». XIX. «Малий Мирон». XX. «Schönschreiben». XXI. «Празника ради»³⁸⁷. Другий план, згідно з задумом, мав уміщувати 24 прозові твори: крім вказаних, також «Ліси і пасовиська», «Записки недужого» та «Грицева шкільна наука». «Бурсак» – це, очевидно, первісна назва твору «Молода Русь», «Практичний» – то «Звичайний чоловік», а «Денис» – «Знеохочений»; «Людвіківка» – перша назва оповідання «Сам собі винен» (у другому плані Франко змінив назву цього твору на більш звичну).

Як бачимо, письменник мав намір зібрати під однією обкладинкою твори, що вже були надруковані («Два приятелі», «Лесишина челядь», цикл «Ruteńcy»), і ті, що були в задумах або ж уже написані (переважна більшість із них вийшла друком пізніше). Від оповідання «Піскарський кінь» залишилася тільки назва, а «Із записок недужого» побачило світло денне лише по смерті письменника. Широкому задумові Франка не суджено було здійснитися – збірка «Галицькі образки» з'явилася 1885 року і містила всього чотири твори: «Малий Мирон», «Грицева шкільна наука», «Оловець» та «Schönschreiben».

Замітку про вихід збірки «Галицькі образки» опублікувала газета «Діло»: «В книжечці тій поміщено чотири найкращі новелі сього талантливого писателя, до котрих темати взяв автор з лавки сільської школи і обробив з властивим собі викінченням і артизмом»³⁸⁸. Образки зі збірки «мають автобіографічну вартість, – писав Федір Михайленко, – при тім стійність із-за характеристики діточих душ,

³⁸⁷ Літературна спадщина. Іван Франко. К.: Вид-во АН УРСР, 1956. Вип. 1. С. 66.

³⁸⁸ Діло. 1885. № 106. 26. IX / 8. X. С. 3.

методи учителів старої дати, як також із-за зображення домашнього виховання дітей у селян»³⁸⁹.

* * *

Наприкінці XIX – на початку XX ст. в українській літературі, зокрема у творчості Івана Франка, з'являється цілий ряд музично-малярських новел. Прискіпливо досліджуючи жанр новели, І. Денисюк виокремив такі її основні ознаки, як максимальна концентрація матеріалу, лаконічність, єдність враження, яке вона справляє на читача, наявність центральної події, навколо якої розбудовується сюжет, раптовий (абруптивний) початок, фрагментарність викладу, демонстрація, а не аналіз крайніх ситуацій, присутність центральної й вагової деталі (так званого «сокола»), глибокий підтекст, гостра кульмінація (пуант), зворотний пункт («вендепункт»), котрий дає змогу по-новому розкрити характер персонажа³⁹⁰. Отже, новела – це невеликий епічний жанр, сюжет якого побудовано на одній події, яка дає змогу по-новому оцінити внутрішній світ героя. Таке визначення стосується класичної новели. На зламі XIX – XX ст. вона зазнає суттєвих змін: ліризується, часто «переноситься» на лоно природи, нерідко втрачає жанрові межі, підпадає під потужний вплив малярства й музики.

Музична й малярська модерна новела формується наприкінці XIX – на початку XX ст., проте у творчості Франка вона з'явилася дещо раніше – у 1870-х («Лесишина челядь») та 1880-х роках («Вільгельм Телль»). Музичною називаємо новелу, в якій домінують візуальні та слухові музичні образи, а музика є провідною темою твору. При цьому слід мати на увазі, що використання найрізноманітніших музичних образів у творі – не самоціль; вони служать для розкриття психології персонажа, вияскравлюють його характер, допомагають письменникові донести до читача приховані від стороннього ока психічні процеси. Прикладом музичної новели у творчості Франка є «Вільгельм Телль» (1884). І. Денисюк писав, що тут варто вести мову не про «поширений у німецькій літературі тип так званої мистецької новели (з її різновидами: малярська (Malernovelle) і музична (Musiknovelle), бо так іменувалися твори будь-яких структур, щоб тільки вони зображували малярство і музику... Тут ідеться про особливий, ліричний спосіб розкриття характеру у такому специфічному «розчині», як музичні переживання чи пейзаж»³⁹¹.

Розкрити психологію персонажа, збагнути тонкощі його внутрішнього світу дає змогу також малярська новела. Це – літературний твір, у якому домінують зорові пейзажні, портретні чи інтер'єрні образи, котрі в сукупності утворюють цілісну картину, схожу до малярського полотна. Малярська новела сповнена здебільшого виразними барвами, письменники нерідко використовують пленер, тобто безпосереднє зображення картин природи. Знову ж таки, використання засобів різноманітного барвопису дають новелістові змогу чіткіше окреслити людину, її психіку та психологію, увиразнити стосунки з іншою особистістю і на цьому тлі порушити вагомі проблеми індивідуальності та соціуму.

Сюжет психологічної новели «Вільгельм Телль», надрукованої в першому номері журналу «Зоря» за 1884 р., засновано на дослідженні перебігу психічних процесів у естві персонажа. Ведучи мову про типи новел у творчості Франка, І. Денисюк виокремив новели акції та психологічні новели настрою, зарахувавши до

³⁸⁹ Михайленко Ф. Сюжети з учительського стану і школярського життя в українсько-руській літературі // Учитель. 1907. № 23/24. 20. XII. С. 355.

³⁹⁰ Денисюк І. Жанрові проблеми новелістики // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 1. Кн. 1. С. 31–46.

³⁹¹ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. С. 140–141.

останніх «Вільгельма Телля», в центрі якої замість подій опиняється «мінливість настроїв героя, зміна їх поглядів. Сюжет тут внутрішній і розгортається не на виявлених зовні конфліктах між персонажами, а на діалектичному розвитку думки у вигляді тези – антитези»³⁹².

Засіб усезнання дає авторові змогу проникнути в найпотаємніші закутки психіки особистості, зіставити думки героїні з дійсністю, що оточує її. Власне, подій у творі немає, натомість зафіксовано мінливі настрої та рефлексії дівчини, що призводить до кардинальної зміни її оцінок і рішень. Чимало проблем індивідуальної психології письменник нерідко омовлював крізь призму любовного сюжету, з урахуванням усіх нюансів темпераменту особистості.

Невелика за обсягом новела складається з чотирьох розділів, перший із яких – своєрідна увертюра до вияву гами почуттів та рефлексій героїні. Оля – «молода, прекрасна дівчина», «тремтяча, зворушена», з гарячими калиновими устами, «що так і палали бажанням розкоші» [т. 16, с. 193]. Перед поїздкою до театру вона відчуває якийсь безпричинний неспокій, в чому зізнається нареченому Володкові: «Мені тільки зробилося так якось тісно, тривожно, мрячно на душі, – я бажала почути від тебе гаряче, любе слово...» [т. 16, с. 193]. Психічною істотою дівчини опановують такі непевні та тривожні передчуття, що вона просить коханого відмінити похід у театр: «Але я чогось така неспокійна, тривожна, якісь такі чуття в мені підіймаються, що й сама боюся заглянути їм в очі. Не їдьмо на ту оперу!» [т. 16, с. 194]. Ба більше, Оля побоюється, що музика «власне зміцнить, прояснить ті чуття», тому з-за дверей її кімнати «чути було щось, мов тихеньке, несміле хлипання» [т. 16, с. 194]. Проте Володко, доктор філософії та учитель гімназійний, менторським тоном відмовляє дівчині й подумки радіє, що не «уляг» «бабським капризам», наполіг на своєму, і дорогою в театр розповідає забавні історії та зовсім не звертає уваги «на лихе успособлення» своєї нареченої, крізь мовчанку якої міг би відчутти тихий сум, що заліг на дні її серця.

Відтак молоді люди опиняються в театрі, де, власне й розгорнеться авторський психоаналітичний експеримент³⁹³. Подразником Оліної психіки – вразливої та чутливої – є музика з опери італійського композитора Джоакіно Россіні «Вільгельм Телль» (1829). Слід зауважити, що Франко добре знав творчість Россіні, а названа опера була чи не улюбленою його музичною композицією. Так, відлюдько Хома-Массіно («Сойчине крило») у передноворічний вечір збирається слухати увертюру до опери «Вільгельм Телль». «Моя улюблена композиція, – зізнається він, – вводить мене звичайно в поважний та при тім бадьорий настрій» [т. 22, с. 57]. У примітках до свого перекладу твору Г. Гайне «Флорентійські ночі» (1906) Франко згадував італійського композитора та його оперу: «Россіні вродився 1792 р. в Пезаро недалеко Риму» [т. 51, с. 267]; «Россіні видав свою остатню оперу “Вільгельм Телль” 1829 р. і відтоді аж до смерті (1868) не компонував уже нічого, крім кількох дрібних творів» [т. 51, с. 266]. У трактаті «Із секретів поетичної творчості» (1898) Франко спостеріг: музика «малює все те тонами, котрих скаля і різномірність є дуже обмежена, але котрих зате вона вживає як до потреби, поодинокі або меншими чи більшими гармонійними в'язками (акордами), викликаючи в нашій душі такі ефекти, яких не може викликати говорене слово» [т. 31, с. 90]. Або ж: «Музика б'є переважно на наш н а с т р і й, може викликати веселість, бадьорість,

³⁹² Денисюк І. Про два типи новели у творчості Івана Франка // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2. С. 54.

³⁹³ Легка О. «Вільгельм Телль»: психоаналітичний експеримент Івана Франка // Тези доповідей П'ятнадцятої щорічної наукової франківської конференції. Львів, 2001. С. 50–51.

сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, де свідоме граничить з несвідомим <...>. Властиво доменою музики є глибокі та неясні зворушення <...>» [т. 31, с. 86. Розрядка Франка. – М. Л.]. Можливо, підставою для таких висновків став особистий практичний досвід письменника, здобутий і завдяки опері «Вільгельм Телль».

Отже, з перших акордів музика опери захоплює дівчину, її лад сильно впливає на відчуття Олі: «Могучі, стрійні акорди потрясли цілим організмом молодої дівчини. Від першої хвили вона чула себе мов причарованою тими тонами і не могла звести ока з одної точки. Тони поривали її, уносили з собою. <...> Серце розширюється в Оліній груді, б'є сильно і гармонійно, в такт загальної радості, загальної краси» [т. 16, с. 195]. Впливаючи на психіку, музика стимулює уяву молодої слухачки, і її здається, що пливе тихою річкою посеред чудових краєвидів, над нею розгорнулося блакитне небо, «тепле», «тихе, глибоке»; сонце сипле промінням додолу, «немов ніжно-розкішно цілує землю-красуню»; рівні береги ріки вкриті темно-зеленими квітучими лугами та дібровами; віддалік «кришталевою стіною» видніються високі, вкриті снігом, гори [т. 16, с. 195]. Мабуть, на психіку героїні Франко екстраполював той уявний краєвид, що його бачив сам під враженнями від музики Россіні. Можемо ствердити, що техніка опису й манера відтворення чуттєвих та психічних перебігів у естві персонажа зближують твір з поетикою імпресіонізму – модерної течії, що наприкінці XIX – на початку XX ст. яскраво виявила себе у творчості Франка («Лесишина челядь», «Мавка», «Вільгельм Телль», «Полуйка», «Під оборогом», «Дріада», «Поки рушить поїзд»), а також М. Коцюбинського, Ольги Кобилянської, Марка Черемшини та інших письменників.

Уява дівчини так чи інакше кореспондує з дійсністю: у гармонійний лад, що його створює музика, природно вписується й він, «її любий Володко, такий гарний, як той краєвид, такий ніжний, як те сонячне тепло, такий сердечний і милий, як ті пісні чудові... Як вона любить, як вона любить його!» [т. 16, с. 195]. Проте сюжет новели побудовано за антитетичним принципом. Поступово блаженна евфонія музичного ладу порушується, що не може не впливати на чутливу Оліну душу: «Але нараз тони затремтіли якось тривожно; серед загальної гармонії тут і там проривається пискливий дисонанс <...>»; «Проразливий свист почувся з оркестру. Тони клекотіли і мішалися, як вода, кипуча в невеликім кітлі. Баси гуділи, мов громи; скрипки квилили, мов чайка над затопленим болонням; флейта свистіла, мов вітер між кручами; м'які флажеолети стогнали уривано, мов конаючий. Все тремтіло і бурлило» [т. 16, с. 195–196]. Є, безперечно, усі підстави назвати Франкового «Вільгельма Телля» музичною новелою і з огляду на тонке відчуття й розуміння музичного твору, і на майстерність словесного відтворення однойменного оперного шедевр, аж до художнього омовлення партій окремих інструментів оркестру. Цією новелою письменник започаткував той «характерний для української літератури початку XX ст. жанр новели, який Михайло Яцків визначить як “поетичну концепцію з музичним і малярським тлом”. <...> Музично-малярське тло в українській новелі є еманациєю душі героя. Тут ідеться про особливий ліричний спосіб розкриття характеру в такому ж особливому “розчині”, як музичні переживання чи пейзаж»³⁹⁴. Той раптовий дисонанс серед загальної гармонії руйнує красу музичних ритмів, делікатність звуків та тонів. Відповідні зміни настають у дівочій душі: тривожна темінь снує по її закутках, її робиться «якось душно, понуро, мов перед бурею», «важко і тривожно». Дівоча «розбурхана уява» малює тепер цілком інші краєвиди: хвиля ріки вже не спокійна, а розбивається до грізних пошарпаних

³⁹⁴ Денисюк І. Про два типи новели у творчості Івана Франка. С. 55.

скель, на небі з'явилися чорні хмари [т. 16, с. 195]. Оля майже несвідомо шукає захисту й опори в нареченому, але водночас відчуває перші слабкі ще симптоми душевної роздвоєності, викликаной музичним контрапунктом: «Вона притулюється цілою своєю істотою до свого товариша, надіється знайти в нім підпору і розраду. Але якийсь злий демон шепче їй гризливі слова його: “Дай мені спокій, я не маю часу з тобою пеститися, мушу задачі поправляти!”» [т. 16, с. 195].

Розкішна музика тепер здається дівчині пекельною, а вона сама немовби опиняється в темній безодні, «в котрій реве, бурлить і скаженіє віковична боротьба елементів. Вона чула себе незначною порошинкою, одним атомом серед того розбентеженого моря. Грудь її хвилювала приспішено, віддих зробився скорий, нерівний, уриваний, лице покрила смертельна блідість <...>» [т. 16, с. 196]. У душі героїні поступово визріває переконання, що щасливою з такою егоїстичною людиною, як Володко, вона не буде. Реакція автора на таке прозріння прочитується одразу: «Чого квилите так жалібно, скрипки-чарівниці? Чого плачеш тихесенько, флейто, простягаючи свої тони, мов тоненьке павутиння жалоби понад цілою землею? Чи жаль вам того героя, що прощається зі своєю родиною, – чи, може, взагалі болить вас утрачене щастя людське? Перлові сльози градом покотилися з Олиних очей» [т. 16, с. 197].

Слід також зазначити, що важливу функцію в новелі виконують елементи сюжету самої опери: Вільгельм Телль рятує на човні утікача, разом із товаришами клянеться боротися за свободу Швейцарії, що, відповідно, чинить свій вплив на хід переживань героїні: «На орлиних крилах підносить музика душу слухача аж до тої підзвіздної висоти, на котрій щезають усякі особисті, самолюбні забаги, на котрій дух живе високими і чистими чуттями любові до загалу і посвячення. Яка переміна зробилася з Олею! Її сумне, задумане личко випогодилось, заярло рожевим рум'янцем. Її очі блищать, її грудь б'є високо, – їй починає робитися тісно в тій душній, гарячій атмосфері, немов серце її виросло і преться на свободу, до сильніших почувань, до кращих вражінь, до великих діл посвячення й любові народної» [т. 16, с. 198].

«Геройська фігура» Вільгельма Телля стає для Олі уявним ідеалом; в емоційному пориві, викликаному музикою, їй хочеться бути разом із ним, «в крузі тих великих героїв, тих борців смілих» [т. 16, с. 198]. Поруч із ним її реальний ідеал – Володко – виглядає зовсім непривабливо. Ба більше, Володимир виявляє цілковиту аполітичність та байдужість до долі рідного народу, відмовляючись від участі в запланованих вічах, і це остаточно переконує Олю в тому, що її обранець – егоїст, філістер і кар'єрист. Таке відкриття шокує дівчину і змушує її переживати розчарування в ідеалі: «Уста Олі задрижали, немов від якогось нервового болю. На серце її немов кригу леду положено. Так отсе він, її молодий ідеал! <...> в серці його або погас, або й ніколи не палав святий огонь любові для народу. А її він ставить перед очі людські як щит, котрим хоче закрити свою власну безхарактерність і трусливість! <...> Але ні, вона сього не стерпить, вона ані одної хвили не знесе, щоб нею так поневіряв той чоловік!» [т. 16, с. 199].

Те, що перебувало у підсвідомості Олі, що ледь-ледь виявлялося у неясних, тривожних відчуттях, музика «підносить» до рівня свідомості, означає й чітко окреслює: «Яким звичайним, буденним, непринадним чоловіком видався їй тепер Володко, котрого перший поцілуй стояв її цілої безсонної, в гарячковій дрожі і солодких думках проведеної ночі. І як вона могла полюбити того чоловіка? Тепер се їй видалось дивним, неймовірним» [т. 16, с. 200]. Цей момент можна назвати вендепунктом новели, тією точкою звороту, котра по-новому розкриває психологію

персонажа. І якщо зовнішній сюжет новели будується за схемою «герой – антигерой – конфлікт» (функція антигероя у творі суттєво знижена), то сюжет внутрішній базовано на іншій тріаді: музика з її сугестивним впливом – психіка персонажа – проекція на дійсність.

Тому антитетичне обрамування новели є цілком логічним: «– Як я тебе люблю, милий мій Володю, як я тебе люблю!» [т. 16, с. 193] – так починається твір. А ось його фінал:

«– Мій пане, я вас не люблю і за ваш супровід дякую.

І, відсторонивши його рішучим рухом руки, не оглядаючися, пройшла попри остовпілого Володка і бисто поспішила наперед...» [т. 16, с. 200]. Експеримент докрано. Музика опери мотивувала героїню на рішучий крок. Музика, зрештою, уможливила процес відкриття неусвідомленого в психічному житті героїні, що і є, за Фройдом, метою і досягненням психоаналізу. Франкова героїня немовби опинилася в силовому полі складної гри суперечливих чуттєвих імпульсів, котрі сягають глибин підсвідомості, не завжди пояснювані раціонально, і саме вони мотивують її поведінку.

«Вільгельм Телль» – перша в українській літературі музична новела, де «у флюїді оперної музики проявляються позитиви і негативи характерів», а «музичні тони викликають зорові відіння (прийом *audition colorée* – кольорового слуху)»³⁹⁵.

Цікаво, що Ольга Озаркевич (Рошкевич, кохана Франка) за прототипів новели, Олі та Володка, сприйняла себе саму та свого чоловіка, Володимира Озаркевича, через що в листі до Франка від 27 січня 1884 р. з села Белелуї на Станіславщині в досить гострій формі висловила своє невдоволення. Відповідаючи на лист Франка, котрий, очевидно, не зберігся, Ольга зазначила: «Ви пишете, що від кількох неділь збиралось писати до мене, та все якось відволікалося. То іменно на сей час для мене вийшло зле, що Ви наразі не зробили так, як наміряли, бо сли би-сте були перед кількома неділями написали, то потому були би-сте друковали Вашу новелу “Вільгельм Телль” під иншов формов, чи що там, а не так, як она Вам вийшла. Щодо самої новелі, то не можу нічо’ закидати, бо сама в собі она дуже хороша і, беручи загально, зовсім правдива. Але що ся тичить дійсности і осіб, на котрих она відноситься хоче, цілком не відповідає. Той “Володко” – то якийсь блягер остатнього калібру, а знов “Оля” – клякайте, народи. Для чого Ви то так писали? Я хоть би була її сто раз читала, то була би-м змірковала, кого тото дотичить, сли би-сте були не составили тих імен так неfortunно. Я ніколи не припускала, що Ви можете мати таке зле упередження до “Володка”, тим більше мені прикро єсть тепер і жаль до Вас. Я навіть сильно підозріваю, що Вам хтось якись пльотки наговорив на нього, бо инакше, не знаючи чоловіка добре, не намалювали би-сьте його таким, яким представлений в новелі. Отже ж, прошу Вас: будьте ласкаві дати мені ближче вияснення, що Вас споводувало в той спосіб писати. При тій спосібности хочу також тоту увагу Вам зробити, що, впрочім, Ви не зобов’язані перед ніким більше вияснюватися, ні толкувати зглядом тої справи, кромі передо мною. Бо ані я, ані “покривджений Володко” не думає уділяти нікому півномоча [повноваження. – М. Л.] виступати в його гоноровій справі. Бо може бути й так, що найдеться якась занадто запопадна особа, котра самовільно порішить підоймитися того, тим часом коли, наприклад, така особа з нами взаємно зовсім в добрій злагоді не жиє. Мені на тім дуже много залежить, і прошу лиш застосоватися до моєї волі»³⁹⁶.

³⁹⁵ Денисюк І. Новаторство Франка-прозаїка. С. 62.

³⁹⁶ ІЛШ. Ф. 3. № 1618. Арк. 260–262.

Франко в незбереженому листі запевняв Ольгу, що новела «Вільгельм Телль» до неї та її чоловіка не стосується. Жінка відписала 7 лютого 1884 р.: «Я прочитала Ваш лист, і кінець кінцем не остає мені нічого більше, лиш запевнити Вас, що вповні вірю всьому, що в нім пишете. Я, впрочім, і не натякнула Вам ані одним словом, що чому-небудь не повірю, знаючи добре, що не належите до того роду людей, котрі спосібні обманювати других. А щодо тих закидів, котрі Вам починила-м зглядом тенденції Вашої новелі, то прошу не ображуватися, бо я була в повнім праві поступати так, сли річ зайшла о спростовання хибного переконання Вашого, підозріваючи, що оно напrawdę улягло яким недобросовісним впливам. Що ж, Ви предці також не всевідуці. І будьте певні, що закиди несправедливі мої, впрочім, тогди цілком не впливали ані “з роздраженого упередження”, ані з того, щоб перед Вами похвалитися своїм прив’язанням до мужа, – се ані Вам, ані мені до нічого не придало б ся. Бо я в такім разі завсігди була би-м готова вступитися і за кождим мені цілком чужим чоловіком. І хочу Вам одверто сказати, відки взялося моє підозріння. Отже, я зовсім – і ніколи – не була успособлена приписувати Вам злі заміри, бо що найголовніше, то і характеристика героя новелі цілком до Влодка не підходить. Але помимо того, що я своїм очам повірити ніяк не могла, читаючи Вашу новелю, то вимогли на мені врешті другі люди, з усіх боків тичучи мені під ніс 1 ч[исла] “Зорі”: ось на, то тут тебе дотичить! З Відня, наприклад, дістала я відомість ще перед появленням 1 ч[исла] “Зорі”, де остерігається мене наперед і приготовлює на то, що там друковано буде. Судить же тепер самі, що мала-м в такім разі думати. Невже ж в тім щось мусить бути, коли тільки їх так упертий підняли крик. Доста на тім, що нічим инчим, лиш власне тими іменами Ви всіх в великий блуд впровадили, з чого, розуміється, вийшла ціла історія. Але звідки Ви знов взяли, що я задумала Вам була процесом грозити? Ані ми ся сніло щось подібного ніколи. І я лиш на то припоминаю Вам то ще, бо хочу лиш Вам за то належито відгризтися, що іменно: не тільки ще юридичної мудрости я посідаю, щоб таке непорозуміння розумно розібрати. І на тім нехай же буде вже кінець всякому підгризанню, бо новела таки сама в собі є дуже хороша»³⁹⁷. До Франка дійшли чутки, що Ольгу дуже розсердили імена головних персонажів, і вона погрожувала подати на нього до суду за образу чести.

Вчинок Олі мотивований також авторською позицією, зокрема Франковим розумінням ролі і значення інтелігенції в житті українського суспільства. У праці «Чи вертатись нам назад до народу» (1881) молодий письменник, полемізуючи з промосквофільським виступом Івана Наумовича «Назад кь народу!»³⁹⁸, вивів цілу програму діяльності цієї суспільної верстви. «Інтелігенція повинна передовсім бути інтелігенцією, повинна бути громадою людей з широким образованием, з виробленим характером, з щирим чуттям до народу; а відтак інтелігенція повинна ідентифікуватися, злитися з народом, повинна стати серед нього як брат, як рівний, як свій, повинна стати робітником, як він, повинна стати для нього і адвокатом, і лікарем, і вчителем, і порадиником, і покажчиком в ділах господарських, і добрим сусідом, і помічником у всякій нужді. Інтелігенція повинна жити з народом і між народом не як окрема верства, але як невідлучна часть народу. Вона повинна не моральними попівськими науками, але власною працею, власним життям бути приміром народів. Вона повинна, як та культурна і освітня закваска, пройняти весь організм народу і привести його до живішого руху, до поступового зросту.

³⁹⁷ ІЛШ. Ф. 3. № 1618. Арк. 267–269; Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2005. Кн. 5: Не пора! С. 368.

³⁹⁸ Наумович І. Назад кь народу! // Слово. 1881. № 79. 25. VII / 6. VIII. С. 2.

<...> Весь засіб знання, сили, науки, смілості і енергії повинен бути використаний в службі народній. Всі нові думки, нові ідеї, винаходки людського розуму, все, що прояснює людський світогляд, влегшує людську працю, ушасливилює людське життя, все, що йде до світла, вольності, щастя, повинна тота інтелігенція, мов чужоземну, але сильну рослину, пересаджувати сквапно на наше поле, зацеплювати в серця і поняття нашого народу. Вона повинна вести його з поступом часу, повинна вчити його вільнодумства на полі релігійнім, правдивої гуманності на полі етичним (замічу, що етика християнська далеко не всюди згідна з тою чисто гуманною етикою нашого часу!), дружності і асоціації на полі економічним. Вона повинна вести народ наперед, піднімати його до себе, а не вертатись до нього назад. Се наша рада, рада молодого покоління, але се також тільки один з радикальних ліків на нашу нужду... Се лік повільно дійствующий. Але коли б показала потреба швидше дійствующих ліків, то і від них інтелігенція не повинна оступатися, бо <...> на тяжку недугу треба радикального ліку» [т. 45, с. 148–149].

Задавши питання: «Але чи у нас така інтелігенція, котра була б спосібна до такого діла, до такої всеобіймаючої, всіх сил вимагаючої служби народної?», Франко скрушно констатував: «У нас нема інтелігенції! У нас є тисячі людей письменних, але інтелігенції нема. Хіба ж наші попи, спорячи роками за обряд, за азбуку, за бороди, за хрести, викидаючи за вікно книжку тільки для того, що писана фонетикою, хіба ж се інтелігенція? <...> Або ж хіба се інтелігенція – ті наші бюрократи, більше кесарські, як сам кесар, котрі правду і справедливість уважають ремеслом, а народ вигідним матеріалом для всякого роду експлуатації? Де наша інтелігенція? Хто її бачив, хто переконався на ділі в її інтелігентності, в її спосібності до великої служби народної?» [т. 45, с. 149–150].

Справжня інтелігентна людина, за Франком, мусить бути обтяженою глибоким почуттям обов'язку перед народом, з якого вийшла, і витворення такої особистості потребує неабияких духових зусиль. «Ми знаємо, що доки виховання у нас буде таке, як досі, доти кожний, заким зможе стати в службу народну, мусить переходити через таке саме пекло внутрішньої боротьби» [т. 45, с. 150].

Першочерговим завданням «нинішньої хвилі» Франко вважав виховання такої інтелігенції, котра «зможе не тільки з ширим чуттям піти в народ, але разом зможе сильними руками порятувати його, широкою наукою просвітити його» [т. 45, с. 150]. У новелі «Вільгельм Телль» письменник вивів інтелігента, сказати б, зі знаком «мінус», тобто освічену людину, гімназійного вчителя, байдужу, однак, до проблем народу, заскорузлу й загрузлу в міщанстві та егоїзмі. Тип діяльного інтелігента-народолюбця Франко випише в романах «Лель і Полель» та «Перехресні стежки».

Образок «Довбанюк» (1886) створено у формі спогадів за принципом автобіографічного паралелізму, тобто позірного ототожнення автора і суб'єкта викладу. У листі до Е. Ожешко від 13 квітня 1886 р. Франко зізнався, що оповідання «основане зовсім на живій дійсності, не на фантазії» [т. 49, с. 57]. У праці «Дещо про шляхту ходачкову» (першій частині ширшої студії «Знадоби до вивчення мови і етнографії українського народу», 1882) Франко писав, що «по селах нашої Галичини живе багато т.зв. шляхти, т.е. мужиків, котрих предки колись польськими королями піднесені були до шляхетського стану. Се так звана “szlachta zagrodowa”, або “zagonowa”», або ж «ходачкова». «Се, – йдеться далі, – народ український, руський, принаймні по мові. Декуди шляхта не різниться від “простого” люду й одежею, але деінде знов, особливо в багатших селах, старається чи то кроєм шиття (модою), чи чим-небудь другим вирізняватися від простих хлопів» [т. 26, с. 180–

181]. «Дотримуючись у більшості української етнічної приналежності, – зазначав Роман Кирчів, – української мови і східного – колись православного, а згодом греко-католицького – релігійного обряду, малоземельна прикарпатська шляхта оберігала свою станову – нехай лише чисто зовнішню, атрибутивну окремішність»³⁹⁹. Незрідка такі вбогі шляхтичі мали симпатії до колишньої Польщі. «В літах 1830, 1848 і 1863, оповідають наші люди, шляхта наша пильно прислухувалася до всіх звісток про польські повстання, живо сприяла їм, гурмами поступала в різні “гвардії народів”, а навіть про 1863 рік знають докладно, що шляхта загонова у нас робила складки на повстання.

– Постійте-но, – говорив тоді один шляхтич з Ясениці до мужиків, – швидко то воно не так буде, – вернуться давні часи, будемо ми знов хлопами орати, а жінками волочити!» [т. 26, с. 182].

Франко навів спогад зі своїх шкільних років: «Я маленько пригадую собі той час – 63 і 64 роки – тоді був я ще учеником сільської школи в Ясениці Сільній і мав тоді случай бачити несупокій і таємний рух між тамошньою шляхтою. Газет в селі ніхто не держав, вісті про повстання доходили десь-колись, передавалися усно, шептом, з додатками і перебільшеннями» [т. 26, с. 182].

На основі власних споминів та розповідей селян і з’явився образок «Довбанюк». Його головний персонаж – убогий, проте надзвичайно гонорний ходачковий шляхтич Юрко Городиський на прізвисько Довбанюк, котрий живе мріями про відродження Польщі й встановлення старих панщизняних порядків. Мовленнєва репрезентація цього персонажа свідчить про його зверхність та пихатість: «Гордість не дозволяла йому визнати життєву поразку, яка призвела до бідності та насмішок з боку інших»; щоб підкреслити свою «польськість», влучно зауважила К. Шмега, він навмисно наголошує слова на польський лад, акцентує на приналежності до шляхти та зневажливо ставиться до перехожих: «Чéкай-но ти, чéкай... прийде ще такий час, що ми, шляхта, будемо вами, хамами, їздити!» [т. 16, с. 207]. «Однак вживання згрубілої лексики, такої як “хлопи”, “баби”, “хами”, “гепну”, “дідько”, – веде далі дослідниця, – аж ніяк не свідчить про аристократичний, шляхетський характер Городиського, а швидше про його моральну деградацію та озлобленість»⁴⁰⁰.

Його постать виписана з іронією: «Іде тото, бувало, вулицею, обшарпане, в полотнянці, два роки не праній, заталапаній по коліна, – хто би його не знав, то би йому кусник хліба дав, як дідові, – а зустрінеться з хлопом, то надується, як той індик, ніс догори, ніби зорі лічить, та й просто насупротив, не вважає ні на що» [т. 16, с. 207]. Коли до села донеслися глухі чутки про підготовку польського повстання 1863 р., Довбанюк без вагань зголосився допомагати повстанцям. Через два місяці повернувся назад: «обдерте, згорблене, скулене, ледве ноги за собою тягне» [т. 16, с. 213]. Іронічне ставлення до персонажа змінилося на співчутливе: «Бідний чоловік! Два місяці нічого не їв!» [т. 16, с. 213]. Автор висловлює жаль до людини, яка пережила крах власних ілюзій. О. Грушевський звернув увагу на те, що Франко «в отсих химеричних надіях» Довбанюка, «всіх кумедних, здавалося б, примхах сільського шляхтича вміє показати глибше почуття. Селяни байдужно дивляться на химерні надії шляхтича, з посміхом до його шляхетських забаганок»; і все ж «щире почуття жалости захоплює їх всіх, коли бачать його по повероті і чують, що навіть не дійшов до бою, а в часі мандрівки тільки “тягав дуби” в якімось

³⁹⁹ Кирчів Р. Цикл шляхетських повістей Андрія Чайковського [Передмова] // *Чайковський А.* Твори: У 8 томах. Львів: Червона Калина, 1994. Т. 5: У чужому гнізді: Повісті з XIX століття. С. 8.

⁴⁰⁰ Шмега К. Мовленнєва репрезентація маскулінних персонажів у прозі Івана Франка. С. 597–598.

панським лісі і там натерпівся голоду. В очах селян він з'являється покривдженим, і вони чулим серцем розуміють се, слухаючи його оповідання про розбиті надії»⁴⁰¹.

Два незавершені оповідання з однаковою назвою «**Рябина**» (1886) написані, очевидно, раніше, ніж перша редакція однойменної драми, з якою обидва уривки сюжетно перегукуються. У творах порушено соціальну проблематику, що виявляється в показі напружених стосунків сільського вїйта Рябини з громадою. У драмі хитрий і самодурний вїйт здобуває прихильність односельців лише після публічного покаяння і зречення посади.

Якщо в другому невеликому уривкові оповідання лише намічено конфлікт між вїйтом Прокопом Рябиною і старим селянином Хохлачем, то оповідач першого прозового уривка (з підзаголовком «Оповідання з життя народного») мав на меті показати, як вїйт Яким Рябина «зїйшов-таки на біду» після зречення вїйтівства й смерти дружини: «Ви про нашого Рябину питаєте, про Якіма? Е, що він тепер! Зїйшов-таки на біду, особливо відколи жінка його вмерла. Так-таки з Петрового дня йому пішло, ще відтоді, як вїйтівства зрікся. А багатир був! Цїлим селом тряс. Іде, було, вулицею, як який магнат. Зустрінеш його, і здається тобі, що вулиця вузька. А заговорить до тебе, мов у дзвін ударить, то не гірше й перед самим старостою зачукаєшся, як перед ним» [т. 23, с. 363]. Однак щό стало причиною матеріальної та соціальної деградації могутнього вїйта – залишилося поза текстом. Очевидно, вагому роль у цьому процесі відіграв селянин Клишко Казидорога, від якого вїйт заповзявся відібрати земельну ділянку. Тема деградації могутнього посадовця через внутрішньо-психологічні причини відгукнеться в оповіданні «Гуцульський король». Ведучи мову про твори Франка з селянського життя, Ф. Неуважний точно підмітив, що вони «вирізняються простотою й безпосередністю нарації, автор часто вдається до анекдота, жарту, народної пісні та повідомлення самих селян, трактуючи фольклор як природний спосіб і стиль життя сільського суспільства, а не елемент декорації»⁴⁰².

1887 року з-під пера І. Франка з'являється оповідання «**Домашній промисл (Оповідання ложкаря)**» – типовий твір «з уст народу», яким письменник продовжив галерею професійно маркованих оповідачів, що розповідають слухачам про свої проблеми. Ремісник-ложкар Яць Яремишин через лицемірну й бездарну господарську політику уряду змушений закинути ложкарський промисл, що вівся у нього з діда-прадіда.

Рецензуючи журнал «Товариш», де це оповідання вперше побачило світло денне, О. Борковський зазначив, що пригода, про яку йдеться у творі, «мабуть, живцем з життя взята, а ні – то прехорошо придумана. А яке вийшло на тій основі оповідання, о тім і не казати: Франко до того славно знаний мистець». «Тільки здаєсь мені, – писав далі рецензент, – що оповідання зовсім нічо було б не страшило на тім, а скоріше зискало б, коли би була виразніше виявилася в нім гадка, що той упадок домашнього промислу не виходить законно з промислової устави, а лиш з того, що темні, а ще і неможливі люди, займаючіся ним, не мають змоги боронитися від незаконного виконання устави і доходити свого права. А то виглядає з оповідання, як коли би пригода Яця була звичайним і кінечним наслідком устави; а через те і ціле оповідання виходить скоріше на безпідставну критику устави, ніж на справедливу критику виконання її»⁴⁰³. В іншому номері «Зорі» Борковський

⁴⁰¹ Грушевський О. Сучасне українське письменство в його типових представниках. Іван Франко. С. 28.

⁴⁰² *Nieuważny F. Wstęp.* S. LIX.

⁴⁰³ Борковський О. Товариш. Письмо літературно-наукове. Ч. 1. [Рец.] // Зоря. 1888. № 19. 1/13. X. С. 323.

знову згадав про Франків «Домашній промисл» як про «образок з життя, і то, нігде правди діти, дуже хороший»⁴⁰⁴.

Психологічною повісткою **«Яць Зелепуга (Образок з бориславського життя)»** (1887) І. Франко повернувся до теми Борислава. Постать головного героя і жанрова структура споріднюють цей твір із давнішим «Наверненим грішником». Як і Василь Півторак, Яць Зелепуга вирішує сам видобувати «кип'ячку» на своєму ґрунті. Події повістки віддалені від моменту розповіді тридцятьма роками: «Яць Зелепуга був хлоп ледашо. Хто перед тридцятьма роками переходив через Борислав, міг бути певний, що або в коршмі, або десь близ коршми почує п'яний, охриплий голос, що виводив усе ту саму меланхолійну пісеньку:

Ой не жалуй, моя мила,
Що я п'ю,
Тогди будеш жалувати,
Як я вмру» [т. 16, с. 335].

Для створення вірогідного психологічного портрета головного героя письменник виводить його передісторію, в якій найбільший вплив на перебіг психічних процесів у естві Яця мали кілька життєвих пунктів: втрата доньки й дружини, вагомий вплив алкоголю, злидні в сім'ї швагра-п'яниці. Все це формує у свідомості Зелепуги ідею-фікс – самому докопатися до «земних скарбів». Отже, Яця у творі зображено спершу щасливим господарем на землі, відтак (після смерті дружини) п'яницею-ледашом, врешті – зятим нафтошукачем: «Бог вложив тобі скарб в землю, гріх його змарнувати», – міркував він [т. 16, с. 346].

Намагання будь-що-будь докопатися до нафти перетворилося в ньому на справжню нафтову лихоманку, й письменник постійно виводить на поверхню Яцеві думки, рефлексії, відчуття: «Загалом в душі його послідніми днями відбувся якийсь перелом. <...> День і ніч думав тільки о копанні, переживав хвилі несказанної тривоги» [т. 16, с. 358]; «Щоночі чув крізь сон властивий шипіт і булькіт і з безумно-радісним окриком: “Є! є!” – зривався з постелі і біг до ями, а не можучи в п'їтьмі нічого доглянути, прикладав ухо до дерев'яної, на колодку замкненої заткальниці, чи не почує шипоту і булькоту підземних духів» [т. 16, с. 361]. Від непосильної праці й ненастанної тривоги Яцеві «почало баламутитися в голові»; за кілька днів він «постарівся о яких десять літ, згорбився, посивів» [т. 16, с. 366]. Коли ж все-таки докопався до нафти, став жертвою підступности Менделя, котрому продав «кип'ячку». Той обдурив Яця: замість домовленого мільйона ринських підсунув йому мільйон крейцерів, а після почастунку викрав у сплячого гроші й підпалив його хату.

Як і в попередніх творах, у повістці «Яць Зелепуга» письменник вдається до глибокого психологічного зондажу і натуралістичних описів. Наприклад, у фіналі твору: «А труп Зелепуги лежав перед хатою, стискаючи ще й по смерті поліно в обіймах так міцно, що годі було його виймати. Його посиніле, перелякане лице звернене було до неба, немов з-поза тих судорожно затиснених зубів от-от вирветься питання:

– Боже, невже ти все те бачиш? Невже се все – твоя свята воля?» [т. 16, с. 376].

Назвавши твір справжньою трагедією в циклі бориславських сумовитих картин, що їх Франко зобразив «хистю реаліста-художника», О. Огоновський вказав на похибки у створенні характеру Зелепуги: як у п'яниці могла взятися нафтова гарячка й чому здобуту нафту Яць узявся продати Менделеві саме за

⁴⁰⁴ Там само. № 20. 15/27. X. С. 344.

мільйон, не маючи конкретного уявлення про це число й знаючи лишень, що це дуже багато⁴⁰⁵.

Чеський літературний критик Ф. Главачек узагальнював, що «попередники “Жерміналю”, Франкові новели [так в оригіналі. – М. Л.] “Voа constrictor”, “Борислав сміється”, “Навернений грішник”, “Яць Зелепуга” і багато інших менших оповідань є обвинуваченням страшного висисання і поїдання люду жидівськими п’явками, власниками нафтових “копалень”, є образом справжньої духової темряви і її наслідку – важкої нужди, в якій опинився тамтешній русинський народ. Але вже й тут поступово розпочинається процес проростання, коли зміцнюється корінь рослини просвіти, хмари пробиваються променями світла і людської свідомости, котра мусить привести русинський люд туди, куди Франко вказує йому шлях своїми творами»⁴⁰⁶.

Розглядаючи збірки Стефана Ковалева «Дезертир» та «Громадські промисловці» (обидві – 1899), Осип Маковей порівняв твори з цих збірок із Франковими – «Ріпник», «На роботі», «Навернений грішник», «Voа constrictor», «Борислав сміється» та «Яць Зелепуга», і з огляду на це констатував, що теми оповідань Ковалева для української літератури не нові. «Франко своїм звичаєм, – писав Маковей, – поробив із тих тем культурно-історичні образки з теоретичним засновком від початку і з психологічним поглибленням у розвою події. Він рішав оповіданнями робітничу справу: “бориславська цивілізація” псує людей, обдирає робітників, нівечить родинне життя, витворює зміїв-удавів, а руському селянинові не приносить матеріальної користи, тому що він або забідний, щоб витримати супірництво з великим капіталом, або задурний, щоб не дати себе обдурити хитрому жидові. Соціалістичні теорії, приложені до руських бориславських робітників, наводили читача Франкових оповідань на думку, що ані з такими капіталістами, як бориславські, ані з такими робітниками, як руські, поки що нічого не вдієш, бо в одних нема сумління, у других нема розуму. Сумний се був засуд на руських робітників, котрих саме в Бориславі було найбільше. Не було й мови про організацію темних робітників, вони погибали марно в руках безсовісних людей у страшній, небезпечній роботі»⁴⁰⁷.

Твори Ковалева, як і Франка, Маковей розглядав разом із творами В. Стефаніка, Л. Мартовича, Т. Бордуляка та М. Петрушевича. «Як артист, – зазначив рецензент, – Франко може з кожним з названих письменників стати до супірництва, але знанням селянського життя вже перевищили його ті письменники. Крім того, кождий з них – майстер у своїм роді, бо кождий дивиться на селян своїми очима. Дивне діло, – вів далі Маковей, – що між ними тільки Бордуляк – оптиміст, що і в крайніх селянських злиднях добачує ще деяке “щастя”, а не саме тільки горе; всі ж інші – то менші, то більші песимісти. Змальовані ними селяни, хоч, буває, і не злі люди, та вже такі нещасні з причини своєї темноти і варварських обставин, що тільки сядь та плач, коли се на що придасться»⁴⁰⁸.

Маковей відзначив кардинально відмінний підхід українських письменників кінця ХІХ ст. до зображення селянського життя у порівнянні з романтичною літературою: «Як же ж то інакше читалося колись романтично-етнографічні образки з життя селян, писані перед десятками років! А тепер і в російській, і австрійській Україні коли заговорить молодший письменник про наших селян – дивись, куди

⁴⁰⁵ *Огоновський* О. Історія літератури руської. Част. 3. Відд. 2. С. 1002–1003.

⁴⁰⁶ *Нlaváček F.* Ivan Franko (K 25 jubileu literární jeho činnosti) // Зв’язки Івана Франка з чехами та словаками. С. 639.

⁴⁰⁷ *Маковей* О. Стефан Ковалів // ЛНВ. 1900. Т. 11. Кн. 8. С. 84.

⁴⁰⁸ Там само. С. 90.

й дівся чар сільського життя, який так довго бачив, наприклад, Куліш, поки йому “потомки гайдамаків” не спалили хутора. Нема вже й Федьковича, що позолочував гуцульське життя, – осталися молоді письменники, не-романтики, і ті заспівали такої, що аж сум збирає»⁴⁰⁹. Маковей вказав на причини такого стану справ, а саме на ті завдання, що їх ставила перед собою література другої половини ХІХ ст. і що на них свого часу вказував Франко: виявляти вади й недоліки суспільного устрою й силкуватися їх усунути. «І от тут сповняє галицька белетристика свою гарну задачу, сповняє так, що й українцям, які перемагали звичайно своїх заграничних земляків артизмом, можна би дечому поповчитися...»⁴¹⁰.

Про твори на бориславську тематику в прозі Франка та Стефана Ковалєва писав також Микола Євшан, котрий звернув увагу на інтерес обидвох письменників до процесів «народження фабричного промислу серед обставин сільського життя». Ковалів, за спостереженнями Євшана, краще знає місцеві обставини, оперує значно ширшим матеріалом, безпосередньо взятим із обсервації. «Він не шукає за фактами, не комбінує ніяких ситуацій, не укладає ніяких психологічних перспектив, а просто малює, засипаючи читача цілою масою нелічених фактів. Він і не дбає за свій малюнок, не напружує мускулів, не заходить коло того, щоб по змозі зображувані картини зробити більше ефективними, сильними, закругленими». Ковалів, на погляд Євшана, просто описував, оповідав факт за фактом, ситуацію за ситуацією. «А прецінь, – підсумовував критик, – загального образу ми не маємо з усіх оповідань Ковалєва ніякого, не маємо наглядности цілої тої бориславської драми». Натомість у Франка, «який орудує далеко меншим матеріалом, всі зображені ним моменти ростуть неначе на наших очах в одну велику, грізну епопею. Ми бачимо тут боротьбу неначе живих організмів, скрізь обгортає нас та специфічна атмосфера гамору, товкотні та стогону живих людей, які йдуть на жертву грізному молохові фабричного життя». Франко, на думку Євшана, «так перейнятий повагою хвилі, що йому не залишається навіть часу формулювати своє становище, шукати за винувниками того страшного процесу – все те належить вже до читача. Він не стає антисемітом, як Ковалів, хоч про жидів більше від нього пише і більше жидівських типів виводить». При цьому, за словами критика, бориславська драма, така повна і всебічна, – це лише одна з тем Франкової творчости, котру він тимчасово облишив і «звернувся до інших боків життя, і пішов далі в своїм розвою»⁴¹¹.

Полемізуючи з Г. Войташевським, котрий писав, що, «добре знайомий з умовами життя та побуту свого народу, він [Франко. – М. Л.] боліє над долею бідного, темного та безпомічного хлібороба (“Навернений грішник”, “Яць Зелепуга”)), Франко у «Причинках до автобіографії» (1912) зазначав: «Оповідання “Навернений грішник” і “Яць Зелепуга” зовсім не боліють над долею галицько-руського хлібороба, але належать до циклу бориславських оповідань і малюють психологічні проблеми, які повстають при зіткненні хліборобського життя з силою капіталізму» [т. 39, с. 43].

В оповіданні «Задля празника» (1891, вперше надруковано польською мовою під назвою «Uroczyście») зринають знайомі образи «принципала» (власника нафтових промислів) Леона Гаммершляга та директора фабрики Ван Гехта. Сюжет твору прив'язано до реальної події – візиту цісаря Франца-Йосифа до Галичини, зокрема в Борислав. У праці «[Фабрика парафіну й церезину у Дрогобичі]» (1880) Франко писав: «Під час проїзду цісаря з Дрогобича до Борислава власники

⁴⁰⁹ Там само.

⁴¹⁰ Там само.

⁴¹¹ Євшан М. Стефан Ковалів // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. С. 217–218.

фабрики домоглися того, що цісар заглянув і до їхнього підприємства. Щоб достойно прийняти найяснішого гостя, вони примусили робітників у вільні від праці хвилини не тільки чистити і прибирати фабрику, працювати над виготовленням тріумфальної арки з земляного воску і т. д., але й “справили також для них нові мундири”, тобто блузи, штани і шапки з воскового полотна, щоб пристойно показати цісареві свою робітничу армію. Робітники спочатку раділи з того щедрого дарунка і з ентузіазмом кричали “хай живе”, але скоро їхня радість вщухла, коли власники, надто високо оцінивши цей непрошений дарунок, почали вираховувати його вартість. Почалися ремствування і голосні нарікання, але на тому й закінчилось, а за цей подарунок робітники таки заплатили» [т. 44, кн. 1, с. 62–63].

Факт приїзду «найяснішого монарха» у творі «Задля празника» конкретизовано першим реченням: «Було се в серпні 1880 р., в часі подорожі цісаря по Галичині» [т. 18, с. 308]. Із кількатижневого проміжку часу автор вибирає три найважливіші моменти для розповіді, концентруючи на них увагу читача, інші ж, несуттєві для розвитку сюжету, редукуються. Архітектоніка твору – три розділи – чітко відбиває це. Епізоди згруповано навколо центральної події – візиту цісаря на фабрику церезину. Використовуючи засіб «ока камери», автор створює ілюзію репортажу з місця події.

Проте не візит монарха найбільше цікавить письменника. Наскрізним в оповіданні є образ нових мундирів, що їх Гаммершляг наказує пошити робітникам «задля празника». У третьому розділі (події по кількох тижнях після візиту) віднаходимо другий вендепункт, який привносить в оповідання ознаку новели: барон Гаммершляг оголошує, що видатки на нові мундири будуть покриті за рахунок робітників.

Розділи твору майстерно поєднані за допомогою вигуку «Віват! Най жие наш найясніший монарха!», що його виголошує юрба робітників. Він – своєрідний лейтмотив оповідання. Однак тональність вигуку за кожним разом інша: якщо в першому розділі робітники вигукують його з примусу дозорців, у другому – в загальному піднесенні, то в третьому він вражає спонтанністю й парадоксальністю. У ньому – відчай, і іронія, й безнадія обдурених робітників: «Якийсь неясний логічний процес звернув їх на недавнє празничне привітання цісаря в оцій фабриці. Тодішній блиск, тодішня радість, тодішні ентузіастичні окрики, – все те видалося їм тепер чимось так далеким, так фантастичним і неможливим у дійсності, що контраст, ніби роззявлена пащека пропасті, потягнув їх до себе. І нараз кілька шапок вилетіло вгору і з кількох десятків горл вирвався окрик, який зараз же підхопили всі робітники сеї фабрики: “Віват! Най жие наш найясніший монарха!” Віват!» [т. 18, с. 318].

Текст оповідання становить вдячний матеріал для дослідження дії колективного підсвідомого у конкретному вияві. Врешті, сам Франко алогічну, на перший погляд, колективну дію мотивував контрастом між колишнім і теперішнім настроями юрби і переклав її на логіку сюжету оповідання. Слід зазначити, що проблему стосунків між працедавцем і бориславськими робітниками Франко порушував у давніших незавершених віршованих творах «Голосний дзвінок скликає фабричний робучий люд...» та «Властивець фабрики велів...» (обидва 1881) [див.: т. 2, с. 456–457, 524–525].

Галерею тюремних типів Франко продовжив у повістці «Панталаха», вперше надрукованій польською мовою («Pantafacha») в газеті «Kurjer Lwowski» впродовж 25 січня – 11 лютого 1888 р. (з перервами). У передмові до збірки «“Панталаха” і інші оповідання» (1902) письменник згадував, що свій твір він напи-

сав спершу по-польськи, і з «Kurjera Lwowskiego» його передруковано у збірці «Obrazki galicyjskie» (1897). «Оба ті польські видання подали мій текст не зовсім повно; крім дрібніших пропусків, зроблених редактором “Kurjer-a Lwowsk-ого” [головним редактором газети був Генрик Ревакович, відповідальним – Болеслав Червенський. – М. Л.] з естетичних мотивів, там було пропущено також кінець розділу VI (побут Прокопа в кухні) – з яких мотивів, сього я не міг зрозуміти. Сей пропуск лишав не виявленою досить важну обставину: відки у Прокопа взялося гусяче перо, не зовсім звичайний гість у тюремній казні» [т. 33, с. 397].

Одноименний персонаж – злодій-рецидивіст, багатолітній в'язень і при цьому утікач-віртуоз, котрий своїми несподіваними й майстерно продуманими втечами з в'язниці завдавав чимало клопотів тюремному начальству. Він – «мужчина середнього росту, підсадуватий, але дуже сильно збудований і мускулистий, одягнений у звичайний арештантський мундур <...>» [т. 17, с. 227]. Панталаха у творі – «звичайна злодійська, кримінальна фігура», однак письменник виокремлює в його портреті вираз очей та постійну іронічну посмішку на вустах: «Лише в невеликих, чорних очах горіли іскорки великої, невичерпаної енергії, впертості та невтомимої, вічно рухливої, хоч до низьких, злочинних річей оберненої думки, а довкола тонких і гарно викроєних уст грав напівіронічний, напівжартливий, гумористичний усміх, якого не міг прогнати навіть біль одержаних перед хвилиною на тюремнім подвір'ю п'ятдесятьох кийв» [т. 17, с. 228].

Панталаха, як і Бовдур, – це тюремне прізвисько персонажа (його справжнє ім'я не згадується), що означає «розбійник, гунцвот, обірванець»⁴¹². Згодом, Франкові була відома легенда про скалатського коваля Панталаху, наділеного великою силою, майстра своєї справи, незвичайного вигадника й дотепного оповідача, котрий жив у XVIII ст. «Жив бідно, сім'ї не заводив, жартував над крамарями, а ті за те назвали його Панталахою». Свій товар продавав селянам за зручну для них ціну, натомість панам і багачам не продавав зовсім або ж вимагав від них високої платні. «Пани на нього поліцію, соцьких, а він на них – хитрість. То замок зробить такий, що як зачне крамницю, то вже не відчне, то завіс зробить з свистуниками. Ото сміху було!» Панталаху кілька разів ув'язнювали у вежі Скалатського замку, били, але він щоразу втікав, збирав хлопців-однодумців і промишляв грабуванням: «Повідають, що одного разу навіть банк в Копичинцях обікрали так, що гроші всі забрали, а ні одного замка не зламали. На ранок все було зачинене, як має бути. <...> Ковалю знов посадили до тюрми, хоч свідків і не було. А за якийсь місяць – знов Панталаха гуляв по Скалаті і сміявся з панів»⁴¹³. На підтвердження цієї гіпотези слугує той факт, що Франків персонаж «прив'язаний» до Скалата (тепер містечко в Підволочиському районі Тернопільської обл.) і взагалі до Поділля, виробляє панам усякі «штуки» й уміє дотепно з них викрутитися. Франків Панталаха – такий самий злодій-віртуоз, який «в коротких відступах часу відсиджував уже, як сам висловлювався, “третю капітуляцію” по вісім літ за крадіжі, доконувані не раз з казочною зручністю, але звичайно також майже з дитинячою легкомисністю і з повним недбальством на замазанні слідів злочину, так що по кождім таким учинку жандарми просто, як у дим, ішли до Панталахи, а сей звичайно й не думав відпиратися, лише хвалився “штукою”, з якою вчинок був виконаний.

⁴¹² За версією дослідників, від слова «панталаха» отримало назву село Панталіха теперішнього Теребовлянського р-ну Тернопільської обл. Див.: *Горун М., Івахів Г., Уніят В.* Панталіха (за матеріалами енциклопедичного видання «Тернопільщина. Історія міст і сіл»). URL: teren.in.ua.

⁴¹³ Українські прислів'я та приказки – Українські максими. Панталаха // Режим доступу: www.maximas.com.ua.

Про ті його штуки-дива говорено по всьому Поділлю, що було ареною його діяльності. Красти для самого зиску він уважав нечестю для своєї професії. Шукав перешкод, трудностей, які мусили б були відстрашити звичайного злодія» [т. 17, с. 228]. І далі: «Викрасти з контори прищрібовану вертгаймівську касу, витягти заспаному властителєві з-під подушки пачку банкнотів – такі й тим подібні штуки були Панталасі зовсім невидовижу. Ніякий замок не міг остоятися перед його руками. Як фаховий і незвичайно здібний слюсар-самоук, він попросту мав пасію до відчинювання замків, дороблювання ключів, витрихів і тому подібних знарядів. Досі розповідають у Скалаті забавну історію, як тамошні жиди по виході Панталахи з в'язниці за порадою рабина вислали до нього депутацію і взялися платити йому місячну пенсію по 30 ринських, аби лише жив собі спокійно й не робив їм шкоди. Панталаха прийняв сю пропозицію і жив спокійно щось зо три місяці. Нарешті остогидло йому порядне життя, і раз перед торговим днем як забрався вночі на ринок, то повідмикав усі склепи і всі брами, повиймав із ляд усі дрібні гроші, мідяки та срібняки, та посіяв по ринку. Можна уявити собі, з яким криком та лементом повітали жиди той торговий день» [т. 17, с. 229–230]. Свого Панталаху письменник оселяє в тюремній камері і наділює його ідеєю-фікс: будь-якими (хитрими, дотепними) способами вириватися з-за мурів в'язниці.

Одна з утеч Панталахи склала сюжет твору, який, слід зазначити, відзначається майстерною сюжетно-композиційною структурою і в якому головним конструктивним чинником виступає кут зору, що його автор відкриває для читача. Важливу роль у сюжеті відіграють також образи ключника Спориша, котрий охороняє «казню» Панталахи, і божевільного парубка Прокопа, союзника головного героя.

Читач знає, що Панталаха готується до втечі, однак самого процесу підготовки він не бачить. Автор уміло режисує виклад, подаючи втечу крізь призму сприйняття Спориша, який, чергуючи в тюремному коридорі, чує якісь незрозумілі звуки: «– Грр, грр, грр! – залунало нараз із глибини коридора так досадно та виразно, що ключник мало не впав на місці, зомлілий із переполоху. Зблід увесь, як труп, але, коли по хвилині отямився і звернувся в той бік, гарчання вже затихло і найглибша тиша знов запанувала в темних челюстях коридора» [т. 17, с. 245].

Природу цього «гарчання» ключник збагне лише тоді, коли Панталаха востаннє вирветься з камери (загине, впавши з даху тюрми). Однак зі смертю втікача твір не завершується. Наступної ночі ключник, котрого мучать докори сумління за загибель в'язня, чує схоже «гарчання», що долітає до його слуху з камери покійного Панталахи і що доводить його до одуру. Подібність слухового образу, схожість ситуації, в якій перебуває персонаж, тотожність позиції всезнаючого наратора утворюють в оповіданні своєрідну сюжетну риму, яка виникає за допомогою паралелізму уявлень (поняття М. Йогансена). І Спориш, і читач вдруге дошукуватимуться розгадки таємниці. За допомогою повторної ампліфікації слухових образів у свідомості ключника створюється ірраціональний образ Панталахи: «Спориш не смів уже сумніватися, що чув надземний голос, що се Панталашина рука виконувала те гарчання, що се дух Панталахи покутує на місці своєї передчасної смерті і мстить на своєму вбійці» [т. 17, с. 272–273].

Розв'язка твору далека від будь-якої містики: за допомогою гусячого пир'я Прокіп майстерно імітував пиляння ґрат, мимовільно довівши Спориша до смерті. Дослідники зараховували це оповідання до найдосконаліших у сюжетно-композиційному аспекті⁴¹⁴. Два сюжетних кільця, що майстерно поєднуються слуховим

⁴¹⁴ Див., напр.: *Степняк М.* Про «тюремні оповідання» Івана Франка. С. 10.

образом, наявність кількох внутрішніх сюжетних ліній, які перетинаються в потрібний момент, стрімкий доцентровий рух сюжету, якому слугує кожна деталь (монета, пилка, пір'їна тощо), вмиле заінтригування читача, – все це робить твір одним із найчитабельніших у Франковій прозі.

Павлик у листі до Франка від 5 лютого 1888 року вказав на деякі неточні, на його думку, деталі, вважаючи, однак, цей твір одним із найкращих у творчому доробку адресата: «Читав Вашого “Панталаху”. Штука чудесна, тільки, по-моєму, в деяких місцях заслабо написана, а в деяких навіть дуже слабо: такі власне відносини військової сторожі до втеків арештанта. Видно, що Вам не случилось бачити її в такий час. Також невірно, буцімбито начальник сторожі дозволяв жовняреві продріматися – це ж против усього військового. Далі, в львівському криміналі жовняр не стоїть на коритарі, і ключник уночі не сидить, тільки заходить, як має ревізію, про котру Ви й забули, і т. и. дрібніші, може, похибки. Вам би слід цю повістку ще ліпше обробити, бо, по-моєму, це Ваша найкраща, чи, власне, найдраматичніша, повість. Треба би трохи й героя зробити не простим злодієм, котрий утікає на кілька місяців перед виходом – про такий случай я й не чув: втікають тільки ті, що мають перед собою роки. Врешті я й не все читав, бо “Kur[er]” нерегулярно приходить, і може бути, що помиляюся; я тільки кажу, що на цій канві – втеках арештанта – можете прекрасно змалювати цілий львівський мертвий дім, і для того раджу Вам хоть би й кілька раз переробити чи доповнити»⁴¹⁵. Прикметно, що Павлик брався оцінювати Франків твір, не дочитавши його до кінця, адже станом на 5 лютого в «Kurjerze Lwowskim» надруковано лише п'ять з половиною розділів, до діалогу Споріша і Прокопа після втечі Панталахи. Кінцівку шостого розділу, від слів «Він [Прокіп. – М. Л.] прискочив до візитирки, верещачи з болю й лютої:

– Віддайте мені! Віддайте мені! То моє!» [т. 17, с. 261] – в «Kurjerze Lwowskim» справді пропущено, отже, читачеві неясно, звідки у Прокопа взялася пір'їна – дуже важлива деталь сюжету.

Франко у відписі Павликові від 16 лютого 1888 визнавав: «Щодо “Панталахи”, то замітки Ваші правдиві, і його прийдеться ще добре таки переробити. Не згоджусь з Вами в тім тільки, що треба було в саму фігуру Панталахи вложити черточку, котра б мотивувала його втеку. Мені здається, що втека ся досить мотивована. Впрочім, при переробці воно покажеться. В другій часті вийшла слабизна, раз для того, що Вислоух декуди поврізував (в однім місці викинув цілі три сторони рукоп[ису]), а друге для того, що внаслідок сього я був знеохочений» [т. 49, с. 143]. Попри запевнення, Франко не переробляв твору, лише переклав його українською й умістив до збірки «“Панталаха” і інші оповідання».

Оповідання «**До світла! (Оповідання арештанта)**» (1890) – ще один твір І. Франка з тюремного життя зі складною й цікавою архітектонікою. В його основу покладено, очевидно, реальну подію, про котру Франко довідався під час ув'язнення: «Одно з таких оповідань, котре глибше, ніж другі, вразило мене, подаю оце читателям» [т. 18, с. 101]. Оповідач вказує й на обставини здобуття матеріалу: «Щоб не вдурити серед тої сутолоки горя, ми розмовляли, оповідали одні одним – не про себе, а про других далеких, і все-таки про горе» [т. 18, с. 101].

Починається воно філософським розмірковуванням оповідача-арештанта про морське дно – справжню «мертву воду», куди не доходить світло сонця: «Говорять учені-природознавці, що ті верстви води, котрі лежать на самому дні найглибших морських глибинів, – се справдішня “мертва вода”. <...> Світло сонця

⁴¹⁵ ІЛШ. Ф. 3. № 1602. Арк. 470.

сюди не доходить, ніякі живі істоти тут не водяться, ніякі водяні протоки, ані бурі, ані землетрясіння тут навіть легенькою луною не озиваються» [т. 18, с. 99]. Живі організми, що змушені жити в нижніх шарах води, любов до життя штовхає догори, до сонця, до світла. Але вирватися на поверхню майже неможливо, адже «мама природа не знає сентиментальності і не слухає мрій» [т. 18, с. 100].

Таку ситуацію оповідач екстраполює на суспільне життя: «Адже і всі ми – чи ж не така сама нижня верства поміж народами?» [т. 18, с. 100]. Він висловлює співчуття до тих, хто намагався вирватися з «маси людської» до світла, до волі, але через певні обставини не зміг цього зробити: «І чи не заболить наше серце на згадку про тисячі а тисячі таких, що так само, як ми, силувались вирватися з тої п'тьми, тужили до світла, рвались до волі і теплоти – і все надарма? І чи не пройме нас дроз перестраха, коли пригадаємо життя і кінець таких незвісних нікому, забутих, не раз затоптаних і опльованих одиниць, коли стане нам ясно перед очима, що не раз тільки найглупіша в світі обставина, сліпий випадок, непорозуміння, жарт, нерозважне слово, пилинка одна зіпхнула їх з дороги і навіки вкинула назад у ту п'тьму, з котрої вони вже от-от вибирались на вольную волю?..» [т. 18, с. 100–101]. Роздуми наратора є своєрідною експозицією твору, вказівкою на контекст, у якому розгортатиметься його фабула: у ній (експозиції) виразно окреслено опозиції *темрява – світло, рабство (неволя) – свобода (воля)*, що стануть наскрізними.

Сюжет твору ускладнений присутністю ще одного оповідача, також ув'язненого, силует якого окреслює перший наратор, проте не з'ясовує причини його арешту: «Той, що мені оповідав його [оповідання. – М. Л.], був – не говорю про його “фах” – парубок ще молодий, повний сили й відваги, не позбавлений доброго, щиролюдського чуття, вихований по-міщанськи, кінчив людову школу, вчився ремесла, – одним словом, також чимало потратив сили і кошту, щоби видряпатися наверх, вийти в люди, – ну, а вийшов... Та не про се річ!» [т. 18, с. 101]. Цей парубок – нестримний «галабурдник» (бешкетник) і гарячий борець за права арештантів.

Отой безіменний арештант розповідає першому оповідачеві, а разом з ним і читачам, історію Йоська Штерна, 16-річного єврейського хлопця, арештованого за звинуваченням у крадіжці документів. Жандарм пригнав його до в'язниці в морозну погоду, посеред ночі, «майже голого й босого» [т. 18, с. 103]. «Аж смішно мені стало, – констатує другий оповідач, – що я міг учора відразу не пізнати в нім жида. Рудий, з пейсами, ніс вигнутий, як у старого яструба, постава скорчена, хоть на свої літа зовсім не марна, і доброго росту. Поглянувши на нього, бачилося, що на десять кроків від нього чуєш запах жида» [т. 18, с. 104]. Однак, за спостереженнями «галабурдника», у його натурі майже нічого від єврея не було: «Тихий, послушний, без жодної дрібочки тої жидівської самохвальби, до говірки неохочий, але коли йому було казати що зробити, то звивався, як іскра. Було щось таке натуральне, хлопське в цілій його поведінці» [т. 18, с. 104]. Його внутрішній світ оповідач детермінує середовищем, у якому зростав – у селі, поміж звичайними селянами, де був пастухом.

Але й сам Йосько виступає оповідачем у викладі другого наратора. Потрапивши до в'язниці, він розповідає другому оповідачеві про своє життя і причини арешту. Він – сирота, котрого виховував орендар Мошко; пас селянам худобу й домашню птицю, за що терпів зневагу й кпини від Мошкової сім'ї. Талановитий, самотужки освоїв столярське ремесло і відзначався нестримним потягом до знань: «Коли чую, що маю що зробити, що можу чогось навчитися, то так мене щось усередині пече, так мене мулить і мучить, що не маю хвили спокою, поки тото не

зроблю, не пізнаю, не навчуся» [т. 18, с. 110]. Довідавшись, що опікун Мошко переховує його «папери», тобто свідоцтво про батькову спадщину, Йосько викрав їх, за що й потрапив до в'язниці.

Ще один в'язень – пан Журковський, котрому Штерн заімпонував своєю кмітливістю й розторопністю, – вирішив навчити хлопця читати, і Йосько швидко освоїв грамоту, а «за тиждень читав короткі кусники майже плавно» [т. 18, с. 115]. «Ніколи ще не бачив я хлопця, – констатує оповідач, – котрий би так гаряче брався до книжки, як Йосько. Бачилося, що за тих пару неділь хотів надолужити те, що занедбав у кільканадцяти літах» [т. 18, с. 115]. Спершу журився тим, що в камері швидко темніло і улюблене заняття мусив припиняти, а потім взявся на спосіб: з простирадла робив риштовання поблизу вікна й мав змогу читати значно довше. Фінал оповідання, однак, трагічний – талановитий хлопець загинув від пострілу вартового, адже, за тюремним статутом, в'язням забороняли перебувати близько від вікна.

Незважаючи на нестримне прагнення до світла (і в прямому, й у метафоричному сенсі), Йоськові не вдалося вирватися з п'ятьми глибин. Образ світла набуває у творі ще одного значення – «воля»; хлопець дістається до неї ціною власного життя. Саме в той момент, коли в Штерна влучила куля, з суду прийшло повідомлення про його звільнення. «А Йосько вже перед мінutoю був вільний» [т. 18, с. 118], – так завершується оповідь арештанта. Має рацію сучасна дослідниця: «На основі проникливого науково-пізнавального аналізу (виконаного в душі популярної на зламі століть теорії Ч. Дарвіна) особливого явища природи – анабіозу (відсутності світла, тепла, кисню для життя) у Франковому творі розвинено поглиблений алегоричний підтекст “мертвого”, “абісального” [безживного морського дна; одразу напрошується алюзія з метафорою морських глибин у повістці “На дні”. – *М. Л.*] мариністичного пейзажу. Обсервація морських глибин наближує відавторського наратора до усвідомлення того, що на тих самих перманентних антиноміях тримається людський світ. Природні антагонізми верху/низу, світла/п'ятьми, живого/мертвого відлунюються для нього злободенними національними, соціальними, економічними, правовими проблемами складної й неоднозначної української дійсності кінця XIX ст. (адміністративно-владного свавілля, обмеження прав і свобод рідного народу, його соціальної невлаштованості та економічної скрути, несприятливих умов для навчання та інтелектуально-духового розвитку української молоді тощо)»⁴¹⁶.

Першим високу оцінку творові дав М. Драгоманов, водночас запропонувавши Франкові перекласти його російською мовою і додати автобіографію: «Тим часом прийшов кінець Вашого “До світла”. Прекрасна річ. Чому б Ваша жінка не переклала її? Може б, я вмістив її в “В[естнике] Евр[опы]” з Вашою біографією і бібліографією»⁴¹⁷. Франко радо прийняв пропозицію перекласти «До світла!» по-російськи: «Вашу пропозицію щодо “До світла” ми радо приймаємо, і жінка моя вже перекладає сю річ, а скоро буде готова, то зашлемо Вам. Дуже б то добре було, якби я міг з моєю белетристикою дістатися до такого журналу, як “В[естник] Е[вропы]”, може би, з часом самою белетристикою можна заробити настільки, щоби можна покинути поденщину в “Kurj[erze] Lw[owskim]”, котра хоч є для мене доброю школою, але доводить мене до такої втоми, що ані робити, ані думати нічого не можу <...>» [т. 49, с. 234]. Ольга Франко переклала твір по-російськи, і під назвою «К свету!» він вийшов друком у журналі «Вестник Европы» (1897. Т. V. Кн. 9).

1897 року оповідання опубліковано в російському перекладі в петербурзькому журналі «Вестник Европы» під назвою «К свету. Рассказ» без підпису пере-

⁴¹⁶ Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). С. 101.

⁴¹⁷ Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. Львів, 2006. С. 338.

кладача зі вступною статтею «От переводчика». Автор передмови зазначив, що «очерк» «сложился у автора во время ареста, под влиянием впечатлений тюремной жизни и рассказов сотоварищей по заключению»; «пожалуй, ещё кто-нибудь скажет, что аресты идут ему на пользу, так как после каждого из них он выносил материал для новых повестей и стихотворений». Перекладач зарахував Франка до представників нового демократичного руху серед русинів Галичини, ствердив, що природа наділила його «недюжинным беллетристическим и поэтическим талантом, который помогает ему переносить невзгоды жизни и даже извлекать из них материалы и стимулы для творчества». Навівши найголовніші події з Франкової біографії, автор передмови поінформував читачів, що письменник надрукував в журналі «Друг» кілька «очерков из жизни крестьян, копальщиков земляного воска и петроля в Бориславе» і що ці твори мали скандальний успіх, «до такой степени там были новизною (несмотря на опыты Федьковича) и реализм формы, и мужицкое содержание этих повестей. Но в этих очерках наш автор уже навсегда определил свою литературную физиономию»⁴¹⁸.

Однією з особливостей творчої діяльності Франка, що помітна й у цьому творі, є, на думку перекладача, його ставлення до євреїв, «не имеющее себе примера в малорусской литературе. Эта литература, за самым редким исключением, <...> относится к евреям несимпатично. Это, конечно, имеет себе объяснение и отчасти оправдание в положении евреев относительно массы украинского крестьянства. Но украинским писателям не доставало должной дальновидности и широты взгляда, которая помогла бы им найти человеческое и в среде “еврейских эксплуататоров” и обратиться к этому человеческому, к страдающему и рвущемуся к лучшему и среди евреев <...>». Франко в цьому плані становить виняток, адже в своїх творах, хоч і виводив типи і картини єврейської експлуатації селян у Галичині, проте «умел подхватить порывы раскаяния и гуманности среди самих эксплуататоров, а также целые типы, симпатичные между евреями, как это он, например, сделал в следующем далее рассказе»⁴¹⁹.

Ведучи мову про тюремні та бориславські оповідання, О. Грушевський відзначив, що Франко в них «виступає завше як письменник-реаліст. Він слідить умови життя та праці, малює типові постаті й, передаючи життя, не минає його важких подробиць. Детально описує він, наприклад, бійку між арештантами в тюрмі, не минаючи і таких деталей, як кров з розбитого в бійці носа та рота капає на арештантський хліб (“На дні”). Але поруч з сими подробицями, що давно вже, на перших кроках, здобули письменнику ім’я реаліста, докори та поради критиків, поруч з сими деталями знаходимо й деякі інші характеристичні прикмети. Ось, наприклад, серед важких та сумних умов тюремного життя хлопчисько Йосько: якими м’якими, лагідними рисами змальовано сю симпатичну постать з його глибокою жадобою знання! <...> Але ось вже рецидивіст, дотепний злодій, що кілька разів уже побув в тюрмі, – Панталаха, в його стражданнях в неволі, в змаганнях видертись на волю тим або іншим засобом є щось героїчне, і се почуває тюремний доглядач Споріш. Ще ясніше виступає ся риса творчости Франка в бажанню освітлити кризис в душі Бовдура після вбійства Андрія Темери, коли щось нове, якесь ще не ясне почуття прокидається в душі Бовдура <...>»⁴²⁰.

⁴¹⁸ От переводчика // Вестник Европы: Журнал истории – политики – литературы. СПб., 1897. Т. V. Кн. 9. С. 108–109.

⁴¹⁹ Там само. С. 109–110.

⁴²⁰ Грушевський О. Сучасне українське письменство в його типових представниках. Іван Франко. С. 32.

Франко планував видати збірку оповідань «До світла!», просив Драгоманова написати передмову до неї. Останній прохання Франка виконав, про що свідчить лист Людмили Драгоманової до Франка від 12 січня 1896 р.: «Чи дав Вам Павлик передмову М. П[єтрови]ча до “До світла”? Я прошу його передати Вам її. Якщо знайдете можливим, позвольте мені напечатати її де і додасте те, чого не достає в тому, що Ви робили за послідні роки, буду Вам дуже вдячна. Прошу Вас також дозволити мені перекладати дещо із Ваших творів»⁴²¹. 5 лютого 1896 р. Франко відписував: «Передмову М. П[єтрови]ча до “До світла!” я читав. Я радо зроблю, що Ви жадаєте, а власне додам головні дані з дальшої своєї діяльності і поправлю дещо з того, що там написано. Дозвіл Вам на перекладування моєї белетристики даю з найбільшою охотою» [т. 50, с. 71]. Запланована збірка, на жаль, друком так і не з’явилася, хоча передмову Драгоманова під назвою «От переводчика» опубліковано в журналі «Вестник Европы» (1897. Т. V. Кн. 9. С. 108–110) як вступне слово до перекладу оповідання «До світла!», що його здійснила Ольга Франко.

У повістці «**Маніпулянтка**» (1888) І. Франко вивів новий для української літератури типаж жінок-службовиць. Головна героїня твору – 18-літня поштова працівниця (маніпулянтка) Целя, прототипом якої була маніпулянтка Целіна Журовська (Франко навіть не змінив імени героїні), про що свідчить лист Франка до А. Кримського від 26 серпня 1898 р.: «Фатальне для мене було те, що, вже листуючись з моєю теперішньою жінкою, я здалека пізнав одну панночку польку і закохався в неї. Отся любов перемучила мене дальших 10 літ; її впливом були мої писання “Маніпулянтка”, “Зів’яле листя”, дві п’єски в “Ізмарагді” і недрукована повість “Lelum-Polelum” <...>» [т. 50, с. 114–115]. Стосунки Франка з Целіною Журовською – один із епізодів його інтимної психобіографії. У вірші «Тричі мені являлася любов...» з ліричної драми «Зів’яле листя» поет вивів символічний образ своєї коханої – фатальної демонічної жінки-вампа, котру порівняно із загадковим сфінксом; жінки з ознаками і напівдикої істоти, і привида, що солодко вабить і водночас спрямовує душу героя в інфернальний світ:

Явилась третя – жєнщина чи звїр?
Глядиш на неї – і очам приємно,

Впивається її красою зїр.
Та разом страх бере, душа холоне
І сила розпливається в простїр.

За саме серце вхопила мене,
Мов сфїнкс, у душу кігтями вп’ялилась
І смокче кров, і геть спокїй жєне.

Минали дні, я думав: наситилась,
Ослабне, щєзне... Та дарма! Дарма!
Вона мене й на хвилю не пустилась,

Часом на грудї моїй задрїма,
Та кігтями не покида стискати;
То знов прокинесь, звільна підїйма

⁴²¹ ІЛШ. Ф. 3. № 1613. Арк. 294–295.

Півсонні вії, мов боїться втрати,
І око в око зазира мені.
І дивні іскри починають грати

В її очах – такі яркі, страшні,
Жагою повні, що аж серце стине.
І разом щось таке в них там на дні

Ворушиться солодке, мелодійне,
Що забуваю рани, біль і страх,
В марі тій бачу рай, добро єдине.

І дармо дух мій, мов у сіті птах,
Тріпочеться! Я чую, ясно чую,
Як стелиться мені в безодню шлях

І як я ним у пільму помандрую [т. 2, с. 162].

Подробиці любовних драм Франко зв'язав не лише Кримському. Сучасник поета Микола Вороний у спогадах писав: «<...> думаю, що не схиблю тим його [Франкового. – *М. Л.*] пречистого образу, <...> коли дозволю собі одну нескромність, виявивши голосно таємницю його життя, про котру глухі чутки давно вже ходили поміж людьми і яку в інтимних розмовах він зробив мені честь повідати. Так. Все своє життя Франко кохав тільки одну пані, і кохав її платонічно, як Данте свою Беатріче. Не назову її прізвища, а скажу тільки, що під іменем Регіни Франко виводить її в своїх поетичних і прозових творах (“Лісова ідилія”, “Перехресні стежки”). <...> Нею натхнений, він написав “Зів’яле листя” та інші поезії»⁴²². Син письменника, Тарас, у спогадах про батька подав досить конкретний, «приземлений» образ Журовської: «Пізнався Іван Франко з Целіною Журовською, замужем Зигмунтовською, ще в Дрогобичі, коли та сиділа при поштовім віконці і обслуговувала різношерсту публіку [Тарас Франко припустився помилки. Целіна Зигмунтовська працювала на пошті у Львові. – *М. Л.*]. Вона і була тією славною маніпулянткою, яку так живо описав письменник в однойменній новелі. Франко почував себе при ній несміливим, ні постаттю, ні красою не міг їй заімпонувати, його розуму дівчина не бачила, творів не знала і не його слави бажала, а маєтку, якого у Франка не було. Не дивно, отже, що вони не зійшлися вдачами і не спарувалися»⁴²³. Відомо також, що, захоплений вродливою маніпулянткою, Франко неодноразово відвідував поштовий відділок, де вона працювала у відділі *poste-restante*, віддаля милувався нею, писав їй любовні зізнання, іноді розмовляв з нею й інколи проводжав її додому⁴²⁴.

У повістці «Маніпулянтка» виведено реалістичний образ дівчини-службовиці, з вельми короткою передісторією. Целя – сирота, котрій дідусь «виєднав» місце на пошті, працює задля скромного утримання себе самої. Красива, приваблива, життєрадісна й дещо наївна дівчина, вона, як сама зізнається, змушена була вступити на державну службу: «Але що ж маю робити? Адже ж мушу якось жити! А ліпше їсти свій хліб, хоч гірко зароблений, ніж умирати з голоду <...>» [т. 18, с. 41]. Сюжет твору організовано так, що впродовж однієї доби Целя «переживає

⁴²² Вороний М. Перші зустрічі з Іваном Франком // Спогади про Івана Франка. С. 379.

⁴²³ Франко Т. Целіна Зигмунтовська // Франко Т. Вибране. Т. 1. С. 744.

⁴²⁴ Горак Р. Тричі мені являлася любов. Повість-есе. Л.: Центр Європи, 2006. С. 90–120; Стасюк-Мандзяк О. Целіна Журовська-Зигмунтовська // Спогади про Івана Франка. С. 541.

шквал найрізноманітніших подій, які резонують у її свідомості щоразу новими психологічними чуттями, глибокими переживаннями, інтимними порухами, фрустрованими любовними очікуваннями аж до психологічного пуанту прозріння та духовного осяяння, віднайдення власної екзистенційної сенсовності»⁴²⁵.

Твір відбиває суспільні опінії про проблеми жіночої праці й емансипації жінки. За влучним спостереженням Алли Швець, «одним із головних ідейно-тематичних аспектів оповідання є проблеми гендерної психології – взаємини чоловіка й жінки, особливостей їхньої комунікації, співвідношення маскулінного й фемінного»⁴²⁶. Думки консервативної частини суспільства висловлює в повістці старий Темницький, котрий до жіночої праці в державних установах ставиться скептично, бо вважає її одним із засобів звернути на себе увагу чоловіка й звинувачує маніпулянтку в легковажності: «Панни савантки, обсервантки, маніпулянтки і емансипантки, нове покоління, рівноуправнення з мужчинами, жите на власну руку, здобування будучини, аякже, аякже! А то все – зовсім одна і та сама праця: і криноліни, і пуфи, і турнюри, і емансипація! Все має тільки одну мету – здобувати серця мужчин, полювати на мужів, уловляти вселенню з вусами!» [т. 18, с. 49]. Власне, вагому роль у творі відіграють діалоги: Целя, з одного боку, і батько та син Темницькі, з іншого, багато дискутують з приводу проблем жіночої емансипації. При цьому дівчина завжди підкреслює, що для багатьох жінок державна служба є порятунком у важких життєвих обставинах: «Таким шпиталем для незамужніх і немаючих жінок мусить бути публічна служба, хоч би найпідрядніша і найменше відповідна їх бажанням і здібностям. І я опинилася в тім шпиталі попросту для того, щоб не вмерти з голоду» [т. 18, с. 79].

Лицемірні Темницькі одразу по приїзді сина, користуючись повною беззахисністю дівчини, плетуть проти неї тонкі інтриги, заманоють її у сіті спокуси («Оба ті чоловічки порозумілися цілковито» [т. 18, с. 53]). Особливого значення в «Маніпулянтці» набуває підтекст – про свої справжні наміри чоловіки говорять лише натяками. У канву повістки вкраплюються тексти листів, записок, афіш, які стають об'єктом уваги дівчини і які допомагають розкрити усі темні задуми опонентів (прізвище Темницьких тут явно промовисте). Найсуттєвішу сюжетотворчу функцію виконує текст афіші, з якої Целіна довідується про смерть товаришки-маніпулянтки Ольги Невірської. Саме від неї розпочинається побічна, на перший погляд, сюжетна лінія. Адже колізії життя і смерті Целиної подруги стають ключем до центральної сюжетної лінії, допомагають самій Целіні збагнути суть підступної гри, яку ведуть проти неї обидва Темницькі. Зведена й покинута підлим коханим, Ольга ненароком вкоротила собі віку, передозувавши отруту, призначену для того, щоб позбутися ненародженої дитини. Целя «почула правдивий перестрах перед тихим героїзмом тої дівчини»; в бідолашному образі подруги вона побачила «нешасну жертву, з серцем, прободеним сімома мечами», «велику любов і ще більше терпіння, за яке прощаються і найтяжчі провини» [т. 18, с. 67].

Крім Целіни й Ольги, у повістці виведено образ пані Грозицької – ще один психотип жінки-маніпулянтки, 45-річної службовиці «з подовгастим і жовтим, мов пергамін, лицем, з полинялими очима і тонкими безкровними губами» [т. 18, с. 59]. Нешаслива в сімейному житті, всю свою енергію вона віддає службі, що, своєю чергою, робить із неї пунктуальну, ригористичну в ставленні до підлеглих жінку, в серці якої погасла й найменша іскра веселости.

⁴²⁵ Швець А. «Се новий тип жінки-емансипантки, введений у нашу літературу» (художній світ Франкової «Маніпулянтки») // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62. С. 16.

⁴²⁶ Там само. С. 18.

За нараційною стратегією автора високої питомої ваги надано у творі й уяві дівчини. Виразна й пластична змальована уявою героїні символічна картина з трьома шляхами жінок-маніпулянтток: «Стежкою направо йде купка жінок, у яких у серцях горе життя, розчарування і службовий ригор висушили відмолоджуюче джерело чуття і людської самодіяльності. Се – жінки-бюрократки», котрі можуть викликати симпатії й співчуття, проте істоти сірі й нудні, «дуже зредуковані, упрощені, зведені, так сказати, до спільного знаменника» [т. 18, с. 81]. Пані Грозицька якраз і є репрезентанткою цього психотипу жінки-службовиці. На стежці, що веде ліворуч, Целя бачить постаті цілком іншого психотипу: «живі, палкі і повні бажання жити, повні запалу до праці, повні посвячення і співчуття, але власне для того наражені на найтяжчі покуси, на найбільші небезпеки, похибки і помилки» [т. 18, с. 81]. Кожна жінка з цієї групи – яскрава індивідуальність, тим-то в цій жіночій спільноті «повно руху та контрастів, лунає сміх і глухо стогне розпука, а здовж шляху, яким пройшла ся громадка, від часу до часу лишається якийсь невідомий останок: то труп, то калюжа крові» [т. 18, с. 81]. Це угруповання представляє в повісті Ольга Невірська.

Нарешті третім, «середнім» шляхом іде найчисельніша група жінок, з-поміж яких виокремлюються і загартовані досвідом жінки, які «з тяжкої життєвої боротьби винесли все-таки чутливе серце і непорочну душу» [т. 18, с. 81]; і молоді панночки, розважливі та врівноважені, «яких щасливий темперамент хоронить від екстраваганцій», гармонійні й діяльні натури, «але кермовані більше розумом, ніж чуттям» [т. 18, с. 81–82]. До цієї групи Целіна, очевидно, зараховує себе.

Уява та аналітичний розум дівчини блискуче спрацьовують у заключному розділі твору, коли їй вдалося розгадати підлу інтригу Темницьких. Така розгадка таємниці має характер осяяння героїні, усвідомлення себе самої як об'єкта полювання: «О, тепер я зрозуміла вас! Тепер знаю, що вам завадила моя служба! Знаю, до якої тітки ви хотіли завести мене! Знаю, в яким значінню ви хотіли зробити мене своєю! Боже мій, Боже! – додала вибухаючи голосним плачем» [т. 18, с. 87]. «Маніпулянтку», де є такий психологічний елемент, можна назвати повісткою з епіфанією, тобто з раптовим осяянням персонажа. За влучним спостереженням Мирослави Крупки, Целіна, як порівняти з іншими героїнями Франка (Фрузею, «Ріпник», Ромцею, «Між добрими людьми»), «однозначно позбувається комплексу жертви», «ламає кодекс правил і модель поведінки, за якою єдине призначення жінки – стати повноцінною матір'ю і дружиною», а письменник, порушивши тему становища жінки в суспільстві, «вирішує її принципово модерно, руйнуючи стереотипний жіночий образ»⁴²⁷.

У рецензії на збірку «В поті чола» А. Кримський зазначив, що Франко «вже рішучо обстає за правами жінки в своїй гарній повісті “Маніпулянтка”». (NB. Ця повістка, опроче що важна ідеєю і талановитою психологією Целіни, означається ще й великою займаючістю ходу дії). <...> Запевне Франко узнає за неодмінну річ жіночу освіту, боронить од нападів женську діяльність, женську публічну службу. Хапаючим за душу способом живописує він перед нами ті незгоди, в яких знаходяться жінки-“еманціпантки”, ярко малює їх кривди»⁴²⁸.

Створивши «Маніпулянтку», Франко, на думку Огоновського, «став речником емансипації жіноцтва»; цей твір він написав за наперед обдуманим планом, вдало змоделювавши психологічну студію про жінку-маніпулянтку, котра з важкої

⁴²⁷ Крупка М. Світ жінки у прозі Івана Франка // Іван Франко: Дух, наука, думка, воля. Т. 1. С. 798.

⁴²⁸ Хванько А. [Кримський А.]. В поті чола. Образки з життя робучого люду. С. 311.

життєвої боротьби винесла чисте серце й непорочну душу. Щоправда, автор «Історії» вказав на неприродність окремих ситуацій твору: «В його [Франкових. – М. Л.] повістях рішуча якась подія засновується іногді на нежданій дрібниці, котра якось нескладно в'яжеться з природним розвоєм дії в оповіданні. <...> Та й нігде правди діти, придабашки з найденими листами вважаються застарілими моторами дії в повістях школи романтичної і не можуть тепер вдоволити читача тим, що в оповіданню проявляється неначе *deus ex machina*»⁴²⁹. Сучасний дослідник справедливо зауважив, що «“філологічна школа” університетського професора небезпідставно має змогу в “Маніпулянтці” вказати на доволі штучний, неприродний розвиток дії, адже розв'язка конфлікту побудована на випадковій деталі, дрібниці, яка могла і не статися, органічно не “випливає” із подійної логіки твору»⁴³⁰.

Лев Турбацький в огляді прозового доробку Франка відзначив «Маніпулянтку» як «замітне оповідання»; на його думку, «слабше воно, однак, від студії “На дні”, а головна його хиба лежить в тім, що розв'язка залежить від чистого припадку, а не є натуральною консеквенцією розвою випадків»⁴³¹.

Свою емоційну оцінку повістки залишила Катря Гриневичева. До її особистого знайомства з Франком Василь Стефаник у Кракові вголос прочитав оповідання зі збірки «В поті чола». «Коли через пів року буду у Львові, – відреагувала Катря, – заміжня, при першій зустрічі з Франком поцілую його руку за “Маніпулянтку”»⁴³².

Зміст фейлетону⁴³³ «Наша публіка» (1888) становить авторський виклад концепції взаємостосунків між пресою і читаючою публікою. Ця концепція сприймається у контексті дискусії про журналістську справу. У творі відчутний лише голос автора, котрий, щоправда, переходить на позиції своїх опонентів, висловлюючи різні ідеологічні точки зору:

«– Що нам там займатися науковими питаннями, філософією, економікою, науками природничими! Наша публіка того не любить!» [т. 18, с. 89];

«– Годі нам вдаватися в остру критику нових літературних появ. Одно то, що познеохочуємо молодих письменників, а друге то, що й наша публіка кривиться, читаючи надто остру критику» [т. 18, с. 89] тощо. Так створюється ілюзія діалогу між автором та його опонентами, котрі не є персонажами твору, а мисляться лише підтекстом. Єдиний персонаж – автор, хоча його слухачі конкретизуються на початку твору: «Що се таке – публіка? <...> Кождий з нас – часть публіки. І ви, пане господарю Хомо Наконечний, і ви, пане писарю Тимофію Зацерковний, і ви, панотче Хризостоме Всякдарсовершенський, і ви, арендарю і бурмістрі Лейбо Цвібель, і ви, пане судія Безсторонський, і ви, панно Маню, і ви, шановна пані Богатковська, і ти, Касуню, – одним словом, усі ми, молоді й старі, вчені й невчені» [т. 18, с. 92].

Антропоніми, введені у текст, натякають на Франкове розуміння читацької публіки як найбільш представницької основи суспільства, яка охоплює репрезентантів з усіх його соціальних (селяни, службовці, інтелігенція) і національних верств. Зазначені персонажі не виявляють себе в творі жодним словом. Це дає підстави визначити манеру викладу фейлетону «Наша публіка» як односторонній діалог – нове явище в наративній поетиці кінця ХІХ ст. Цей твір сприймається як

⁴²⁹ Огоновський О. Історія літератури руської. Част. 3. Відд. 2. С. 1051.

⁴³⁰ Микитюк В. Іван Франко та Омелян Огоновський: мовчання і діалог. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2000. С. 33.

⁴³¹ Турбацький Л. Іван Франко (В 25-літній ювілей його літературної діяльності) // Буковина. 1898. № 125. 21. X / 2. XI. С. 2.

⁴³² Гриневичева К. Зустрічі з поетом // Спогади про Івана Франка. С. 213.

⁴³³ Інше жанрове визначення – есей, есе (Микитюк В. Педагогічні концепти Івана Франка. С.158, 175).

репліка Франка в контексті дискусії про призначення преси. Письменник обстоює право вільного висловлювання своїх поглядів, адже «нема думок страшних, неморальних або шкідливих. Усяка думка стоїть того, щоб її передумати, розібрати і справдити» [т. 18, с. 95]. Будь-яку ідею, омовлену на шпальтах часописів, читач повинен ретельно проаналізувати й зіставити з власним життєвим досвідом. Мета журналістської справи – «добро загальне без нічиєї кривди» [т. 18, с. 98], а обмін думками, аргументами й рефлексіями, тобто інтелектуальні дискусії, – є тією кузнею, в котрій виковуються добрі й великі громадські справи [т. 18, с. 95].

У варшавській газеті «Prawda» Франко подав коротку замітку про журнал «Товариш», зокрема про свій твір «Наша публіка»: «Гострим пером [сіętem piórem. – М. Л.] характеризує тут автор дволичність, відразу до мислення і страх перед словами з незрозумілим значенням, що панують у русинській пресі. Винна в цьому публіка, котрій редактори й автори нібито мусять підпорядковуватися, замість того щоб її вести й виховувати. Гарячими словами автор висловлює потребу вільної дискусії, яка є першою умовою суспільного розвитку»⁴³⁴.

Олександра Борковського така замітка обурила: «Чи справедлива була така стаття і таке справоздання з неї в чужій часописі? Чи не виходить воно часом на просту нападсть, на клевету, несправедливо кинену на нашу публіцистику не то перед нашою громадою, а ще перед чужою, котра навіть не має змоги переконатись самій о правді або неправді? Чи не кине воно часом підозріння і на самого-таки автора, що захотілось йому коштом правди і чужої чести показати з себе пророка, випередившого далеко свою громаду, благоденствующу в кромішній тьмі, і даремне накликуючого її до поступу?..» Борковський звинуватив Франка в тому, що той темними барвами вивів «всіх посполу руських редакторів і газетярів в Галичині». «Навпак же, – вважав Борковський, – та сама публіцистика наша нераз чорно на білім може послужити доказом, що не чужі їй суть ті хороші і важні гадки, до яких накликає автор». Неприглядне становище української публіцистики рецензент пояснював браком сил і «широкого та глибокого знання». «Жаль превеликий статті [фейлетону “Наша публіка”. – М. Л.], – підсумовував Борковський, – так чудно написаної, а зіпсованої такою разячою несправедливістю; жаль, що автор не звернув своє “сіęте pióro” до чогось дійсного; але на всякий спосіб далеко більший був би жаль, коли б справедливо було признати, що він воює тим пером не з уроєними людськими гріхами, а таки з правдивими. Тим одним бодай можна потішитися»⁴³⁵.

«Іригація» (кінець 1880-х рр.) – образок із життя шляхти. Вже від самого початку у творі вловлюється іронічний тон наратора: «Празнично та велично сходило сонце над великим подільським селом Сухобабами. Празнично зеленіли верби понад невеличкою болотяною річкою здовж села, в котрій уже плюскоталися стада панських качок. Празнично шумів ліс на невеликім горбику оддалік села, і празнично загули необавці опісля церковні дзвони. Все в селі <...> так і промовляло, що нині якесь свято, – не проста неділя, а якийсь особливий празник» [т. 18, с. 119]. Дідич села Сухобаби Зефірин Андрониковський, який серед довколишнього панства має славу поступовця, європейця й демократа, поборника культурної місії двора серед громади, втілює ідею «раціональної господарки на лад західноєвропейський» [т. 18, с. 123], штучно орошуючи занедбану луку за допомогою машини, замовленої в Англії. Така іригація не мала під собою жодних підстав, бо зрошувальна система залила луку й перетворила її на ставок. Розвиток сюжету

⁴³⁴ Prawda. 1888. N 36. 8. IX. S. 3.

⁴³⁵ Борковський О. Товариш. Письмо літературно-наукове. Ч. 1 [Рец.] // Зоря. 1888. № 20. 15/27. X. С. 344.

видає дідича як невмілого господарника, котрий задля слави переймає найбезглуздіші «прежекти» й стає посміховиськом для усього села. Проте шляхетська комісія з питань піднесення сільського господарства запрошує пана Андрониковського до співпраці. За влучним спостереженням Катажини Глінянович, «саме прізвисько Андрониковського вказує, що цивілізаційна місія шляхтича – це андрони, тобто дурниці чи нісенітници. Його роль “цивілізатора” закінчилася імпортом матеріального символу домінування – машини, адже шляхтич не був здатний до засвоєння ідеї європейського “поступу” в іншій іпостасі, ніж англійський колоніалізм»⁴³⁶.

За ходом сюжету семантика назви твору розширюється й поглиблюється. Пан повітовий маршалок, присутній на урочистому запуску зрошувальної машини, порівнює іригацію луки з культурною місією двора серед селянства: «Як життя дідича і його сім’ї повинно бути для хлопа взірцем моральним, так увесь двір повинен бути для нього школою, музеєм, кабінетом експериментальним, вічно отвореною книжкою. І як з гирла сеї машини ллється благодатна вода на зсохлу землю, так з двора повинне раз у раз литись» [т. 18, с. 133] на селян світло культури й науки.

Колоритно й дотепно виписано в оповіданні постаті пані Целіни Андрониковської та подробиці її «нервової хвороби», лікаря Фледермауса, котрому пан Зефірин дотепно мстить за адюльтер з його дружиною. Епізод інтимного діагностування пані Целіни також додає цікавого відтінку до семантики назви образка.

Композиція оповідання «**Між добрими людьми**» (1890) проста й традиційна для творів типу «з уст народу»: львівська повія Ромця розповідає про свою долю. Безпосередній початок (більш характерний для новели) одразу натякає на соціальний статус оповідачки: «Що ви так дивитеся на мої руки? Ну, годі вам, покиньте! Негарні вони, ще з мозолями. Панове у дівчат таких рук не люблять. Ви не думайте, що я на легкім хлібі виросла і так собі, з легким серцем на легкий хліб пустилася! Ну, цур його з серцем!» [т. 18, с. 208]. При цьому Ромця запевняє слухачів, що її життєва історія буденна й типова: «Се така нецікава і звичайна історія, яких тисячі можете побачити» [т. 18, с. 208]. У розповіді конкретизовано обставини її домашнього виховання й становлення як індивідуальності, любовні колізії та шлях морального занепаду. Письменник насамперед мав на меті у художньому плані з’ясувати причини, котрі штовхають жінку до чину проституції. Ромця – один із яскравих жіночих типів Франкової прози, тип жінки-повії (як і Киченька з оповідання «Батьківщина», героїня повісти «Для домашнього огнища» та ін.), скривдженої несприятливими соціальними обставинами, а, отже, виписаної з виразним авторським співчуттям. Такий аналіз соціального явища помітний не лише у тогочасній творчості Франка, а й Панаса Мирного, зокрема в його романі «Повія» (перші дві частини опубліковано в 1883–1884 рр.).

Обставини склалися так, що позбавили молоду дівчину-сироту не лише особистого щастя (через суспільні стереотипи вона не може стати дружиною офіцера, незважаючи на взаємне кохання), а й будь-яких засобів до існування. Ромця кидається у вир розпусти. За переконанням оповідачки, доля-фатум керує людьми, їхніми вчинками: «Я не раз бачила, як галузка, відірвана від дерева, плине по воді, доки не попаде в крутіж. І тут ще зразу пливе спокійно, описує великі круги; але чим далі, тим круги вужчі, рух їх швидший, поки течія не змеле нею і не кине в спінене гирло, де вона й пропадає. Чи винна гілка, чи винна вода, що так діється?» – роздумує вона [т. 18, с. 226].

⁴³⁶ Glinianowicz K. Z cienia polskości: Ukraińska proza galicyjska przełomu XIX i XX wieku. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015. S. 39–40.

Франко порушує у творі проблему маргіналізації особистості, витіснення її на соціальне дно через суспільні передсуди, котрі виносять категоричний вирок життю взаємно закоханих людей «на віру», що нерідко штовхає їх до більшого зла (проституції). У назві твору прочитується неприхована авторська іронія: через отих «добрих людей» зазнають краху гармонійні міжособистісні стосунки, а сама особистість виштовхується на узбіччя добропорядного соціуму. Таким чином, в оповіданні порушено морально-етичну та аксіологічну проблематику: для Франка-письменника найвищою цінністю й мірою всіх речей є людина, яка потребує від суспільства співчуття й розуміння, а упереджене ставлення до неї нерідко може спровокувати її остаточний моральний занепад. До речі, схожі проблеми порушував Михайло Коцюбинський у повісті «На віру» (1892).

За моральний занепад героїні автор покладає вину на суспільство, про що свідчить насамперед назва оповідання. Люди, що оточували героїню впродовж її життя, названі добрими з іронією, навіть із сарказмом. У злому світі важко досягти гармонії у стосунках, – підтекстом стверджує автор, котрий «вбачає причину трагедії героїні у вузькому життєвому просторі жінки у тогочасному суспільстві. Твір переносить жіночі проблеми в широкий суспільно-культурний контекст, порушує питання емансипації як пошуку альтернативної реалізації»⁴³⁷. За спостереженням О. Дорошкевича, Франко вперше в українській літературі оцінив проституцію як явище соціальне, а не лише як наслідок індивідуальної аморальності⁴³⁸.

Слід зауважити, що сама героїня у всьому, що трапилося, звинувачує не суспільство, а неминучу, наперед визначену долю людини: «Я останками крові вся почервонілася від тих слів, скочила, мов на грані, але кельнер не вступався, я не втекла, не могла втекти від своєї долі...» [т. 18, с. 226]. Цей твір близький до «оповідань долі»⁴³⁹ Марка Вовчка, а саме сюжетною побудовою, формою викладу й ідейним спрямуванням. І Ромця-оповідачка трохи схожа до «гомінкої тіточки»⁴⁴⁰ з «Народних оповідань» письменниці. Щоправда, вона менш говірка, ніж наратор у Марка Вовчка, її оповідь присутніша, вона вміє абстрагуватися від другорядного; її передано в той час, коли жінка вже морально надламалася й остаточно змиралася зі своїм соціальним статусом. Тому ця оповідь спокійна, майже беземоційна, хоча й ведеться з частим апелюванням до слухача.

Оповіданнями «Два приятелі», «Хлопська комісія», «Історія моєї січкарні», «Добрий заробок», «Домашній промисл», «Між добрими людьми» І. Франко віддав данину традиційній для української літератури 50–60-х років XIX ст. (зокрема творів Марка Вовчка, О. Стороженка, П. Куліша та ін.) уснооповідній манері письма з її дистанцією (ідеологічною, соціальною, фразеологічною) між автором та наратором, з розлогістю оповіді, з багатьма дивергентними елементами. Проте у 1870-х, а ще більшою мірою у 1880-х роках така нарративна стратегія вже перетворювалася на шаблон, ставала чимраз помітнішим деконцентрувальним чинником, який проза змушена була долати на шляху свого розвитку. Ведучи мову про Марка Вовчка, Франко в статті «Южнорусская литература» зазначав: «В украинской литературе они [оповідання письменниці. – М. Л.] и до сих пор считаются недостижимыми образцами языка, хотя манера рассказчицы и способ воспроизведения жизни несколько устарели» [т. 41, с. 132].

⁴³⁷ Крупка М. Світ жінки у прозі Івана Франка // Іван Франко: Дух, наука, думка, воля. Т. 1. С. 798.

⁴³⁸ Дорошкевич О. Підручник історії української літератури. К.; Харків: Книгоспілка, 1924. С. 164.

⁴³⁹ Визначення І. Денисюка: Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. С. 69.

⁴⁴⁰ Зеров М. Від Куліша до Винниченка // Зеров М. Твори: У 2-х т. Т. 2. С. 347.

Франкова усноповідність, хоча й має спільні формальні ознаки з викладом Марка Вовчка, Стороженка, Куліша та інших письменників, суттєво відрізняється від нього методичним підходом: твори «з уст народу» Франко пише тоді, коли його особливо цікавить аналіз правних понять і морально-етичних уявлень самого народу, тому ілюзія живого мовлення підринається в нього аналітичністю, у викладі персонажа гору все ж бере факт, про який ідеться. Структура оповіді поступово руйнується, втрачається елемент імпровізаційності. Проза Франка 70–80-х рр. XIX ст. на сучасну тематику була насамперед літературою факту; письменник зводив цей факт до абсолюту, дбав про документальність і точність у викладі подій.

У таких оповіданнях, як «Моя стріча з Олексою», «Ліси і пасовиська», «До світла!» простежується тенденція до злиття усноповідної манери викладу з формою Ich-Erzählung (я-оповідання), що полягає насамперед у подоланні дистанції між автором та наратором: їхні ідеологічні позиції, як правило, тотожні, а виклад оповідача ведеться у формах авторського мовлення. Література, зокрема й проза Франка, вчиться обходитися без посередників, імітувати мовлення яких уже немає потреби. Зрештою, синові сільського коваля, котрий зростав і виховувався в селянському середовищі, добре знав сільське життя і був, як сам писав, «вигодуваний чорним селянським хлібом», не потрібно було натягати на себе маску селянина-наратора, як це робили Франкові попередники, вихідці переважно з дворянських родин. Вони, за словами Франка, «сближение с народом <...> проявляли прежде всего тем, что надевали крестьянский костюм, подражали крестьянским манерам» [т. 41, с. 133]. У нього ж навпаки: на таких оповідачів, як дід Панько, Яць Яремишин, Мирон Сторож та ін., автор накладає свій власний грим. Не дивно, що в оповіданнях «Моя стріча з Олексою», «Ліси і пасовиська», «Домашній промисл», «До світла!» усномовну манеру викладу вдається диференціювати завдяки другій назві твору («Оповідання Мирона Сторожа», «Оповідання бувшого пленіпотента», «Оповідання ложкаря», «Оповідання арештанта»).

У творах «Добрий заробок», «Ліси і пасовиська», «Домашній промисл», «Між добрими людьми» фігура оповідача, хоча й мінімально, белетризує нарис, надає йому жвавості, сюжетно ускладнює його, що й дає змогу зарахувати названі твори до жанрів оповідання й образка.

По-друге, усноповідність у Франкових творах позбувається позафабульних відступів, свою мовну партію оповідач веде логічно й чітко. Він радше схильний до філософського заглиблення, як Ромця чи безіменний персонаж оповідання «До світла!».

По-третє, усноповідна форма викладу в прозі І. Франка вже майже вільна від фольклорної традиції (за винятком хіба що «Двох приятелів»). Це простежується і на лексико-синтаксичному, і на жанровому рівнях.

Можна ствердити беззастережно: у 70-ті роки XIX ст. українська література вийшла з фази панування усноповідної наративної манери і вступила до фази своєрідного викладового еkleктизму. Стереотипність сюжетів та образів, прив'язаність до долі однієї людини, тематична вузькість, традиційність засобів зображення зумовили, з одного боку, тенденцію до переходу автора на позиції всезнаючого розповідача-деміурга, з іншого – до злиття усноповідності з формами Ich-Erzählung. Основних ідейно-естетичних рис цій фазі надає саме творчість І. Франка з його розумінням літератури як засобу для пізнання дійсності.

Слід, однак, зазначити, що наприкінці XIX – на початку XX ст. письменники все ж спорадично поверталися до усноповідної манери викладу. Засівши, за сло-

вами Франка, в душі своїх героїв, Марко Черемшина («Марічку головка болить»), Л. Мартович («Народна ноша»), О. Кобилянська («Думи старика») з-посеред інших способів освоєння буття використовували й апробовану викладову форму «з уст народу». Франко також повернеться до неї в оповіданні «Полуйка» (1899).

3.14. Колізії двійництва та символічної психобіографії

Художньо-естетична концепція «ідеального реалізму» з її тяжінням до психологічного аналізу соціального явища, до створення незвичайних щодо загалу типів, котрі, однак, є носіями й промоторами нових суспільно-політичних ідей, до верифікації цих ідей в історичному минулому, до витворення соціальних утопій, – усе це неминуче привело письменника до певної відосереджености, спровокувало погляд на себе й на свою внутрішню сутність збоку. Виникла потреба відповісти собі самому на болючі запитання: чи правильно визначено суспільні й особисті ідеали? Чи точно співвіднесено громадські й індивідуальні запити? Чи знайдено саме ті форми й вияви служінню народові? Кінець 1882 – 1883 роки минули під знаком подібних роздумів і сумнівів, котрі призвели до внутрішнього роздвоєння особистости й породили активну комунікацію між двома її частинами.

Психологічна новела «**Поєдинок (Зимова казка)**» (листопад 1883) – перший у Франковій прозовій спадщині твір, сюжет якого засновано на суто ірраціональних, містичних вимірах буття. Ярослава Мельник зазначила, що «українські критики різних поколінь (Михайло Мочульський, Леонід Білецький, Анатолій Макаров) одностайні у визнанні І. Франка як одного з творців жанру візії в українській поезії» – і навела цілу низку творів, зокрема й прозових («Великий шум», «Неначе сон» та «Син Остапа»), на підтвердження цієї думки⁴⁴¹. Визнаючи за дослідницею цілковиту рацію, констатуємо, що візійне походження мають також інші Франкові прозові твори: «Як Пан собі біди шукав», «Як Русин товкся по тім світі», «Рубач», «Без праці», «Терен у носі»; з візійного матеріалу зіткано епізоди в «Основах суспільности», «Перехресних стежках», ба навіть у ранніх оповіданнях «На роботі», «Навернений грішник» та ін. Візійну лінію прозових сюжетів розпочинає саме новела «Поєдинок».

Її епіграф із Гете «Дві душі живе, ах, у моїх грудях» одразу налаштовує на філософський лад. У розпалі жорстокого поєдинку між ворогуючими сторонами Мирон раптом зустрів на бойовищі свого двійника, того Мирона, яким був «у найкращі, найсвятіші дні моєї молодості» [т. 16, с. 186]. Між двома Миронами також ведеться поєдинок, спершу словесний, у формі діалогу, відтак справжній – дуель, мета якої – з'ясувати, хто ж справжній, а хто – примара. У двобої гине та половина, яку репрезентує авторське «я»: «...Я покотився між трупи» [т. 16, с. 187]. Гине Мирон фальшивий, той, хто охороняє порядок, робить порядок, хоче порядку, бореться за порядок, натомість справжнім Мирonom виявляється той, хто цей порядок «уважає пануванням підлости над чеснотою», діла суперника – «служінням тиранії», а його боротьбу – «кровавим злочином» [т. 16, с. 187].

Раніше, в січні 1883 р., Франко написав однойменну поему, котру вмістив пізніше (симптоматично!) до циклу «Профілі і маски» збірки «З вершин і низин» (1893). Сюжети обох «Поєдинків» схожі, лишень у терцинах поеми конкретизовано, що справжній Мирон б'ється «за високе діло», «за волю люду», «за хліб для бідних, за добро обдертих», стає «на тирана в обороні жертви, На кривду в обороні

⁴⁴¹ Мельник Я. ...І остатня часть дороги. Иван Франко в 1908–1916 роках / Вид. 2-е, випр. і доп. Дрогобич: Коло, 2016. С. 382–384.

правди» [т. 1, с. 81], тимчасом як Мирон-привид йде «під стягами тирана, / Обли-
тий кров'ю праведних героїв» [т. 1, с. 82].

Процеси внутрішньої боротьби, духового вмирання й народження супро-
воджують людину протягом усього життя. Очевидно, що один із таких переломних
моментів болючого самоосуду й катарсису письменник вихопив із власної психо-
біографії. Юрій Бойко стверджував, що новелою «Поєдинок» Франко сказав своє
слово про явище ренегатства української інтелігенції. «З метою чисто педагогіч-
ною художник не вважав за можливе в даному разі відокремлювати себе від тої
інтелігенції <...>. Це вимагало відповідної художньої форми. Художник говорить
про себе, про власне роздвоєне “я” і тим самим переводить оповідання з плану не-
щадного викривання у план самокритики. <...> Таким чином автор містифікував
свого читача-інтелігента удаваним автобіографізмом», адже новела і поема «По-
єдинок» автобіографічні тією мірою, якою в самого Франка виявилися непослідов-
ність і вагання⁴⁴². Дослідник помітив сюжетні паралелі між цими творами Франка
та оповіданням Гофмана «Двійник», в якому Георг та Деодатус з'ясовують, хто
з них є тінню іншого. «Інтелігенція в своїй філістерській буденній реальності – це
мрець»; вона «не в силі нічого протиставити своїй ідеальній суті»⁴⁴³. Микола Іль-
ницький спостеріг перегук проблематики Франкового твору з повістю Ф. Досто-
євського «Двійник», вказавши, що «у І. Франка мотив розщеплення особистості,
двійництва, що веде до поєдинку із самим собою, а далі й до зради та самогубства
внаслідок втрати цілісності індивідуального “я”». При цьому в обох письменни-
ків «прагнення досягти єдності розколотих частин людської особистості ніколи не
здійснюється»⁴⁴⁴. Дослідник слушно зазначив, що комплекс роздвоєної особисто-
сти має етичний характер, адже зрадник, «стріляючи у свого двійника, а насправді –
у “правдивого” Мирона, який виступає втіленням моральної безкомпромісності,
сам гине від цього пострілу»⁴⁴⁵.

Євген Маланюк свого часу звернув увагу, що «боротьба – найбільш властиве
слово до схарактеризування творчого шляху Франка. Чи то як боротьба з дійсніс-
тю, з оточенням, чи, як ще страшніша і така істотна для Франка, боротьба з самим
собою, боротьба обох половин його індивідуальності: однієї – істотної, другої –
формованої й деформованої добою та її обставинами. Звідси – одна з генеральних
тем у його поезії – проблема “двійника”, що постала перед ним ще замолоду (“По-
єдинок” р. 1883) і яку він розгортає допіру в поемі “Похорон” (р. 1899)»⁴⁴⁶. Справ-
жній Мирон у новелі уособлює ідеального героя, одержимого ідеєю визвольної
боротьби народу, Мирон-двійник – та іпостась, котра бодай на мить відступила
від неї, зрадила себе й свої переконання, віддала перевагу іншим, менш важливим,
справам (наприклад, особистим). Має рацію сучасний дослідник: «“Цілий чоловік”
із його непоборним життєствердним пафосом був для Франка взірцем-парадиг-
мою поведінки, та самому письменникові нелегко було зберегти бажану цілісність
та ясність духу»⁴⁴⁷.

Давно зауважено, що тривожний симптом майбутньої дезінтеграції цілісного
«я» з'явився вже в ранніх поезіях Франка: «Дві дороги» (1875), «Арф'ярка» (1876),

⁴⁴² Бойко Ю. Основи творчого методу Івана Франка // Бойко Ю. Вибране. Т. 1. С. 39–40.

⁴⁴³ Бойко Ю. До проблеми Франкового романтизму (Про впливи Шаміссо і Гофмана на форму-
вання творчої методи Ів. Франка) // Там само. С. 81.

⁴⁴⁴ Ільницький М. Поєдинок із собою: проблема двійництва в «Поєдинку» І. Франка та «Двій-
нику» Ф. Достоєвського // Слово і Час. 2006. № 8. С. 18, 20.

⁴⁴⁵ Там само. С. 25.

⁴⁴⁶ Маланюк Е. Книга спостережень. Проза. Торонто: Гомін України, 1962. С. 87.

⁴⁴⁷ Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії (Студії). Львів: ЛНУ
імені Івана Франка, 2005. С. 119.

«Керманич» (1876)⁴⁴⁸, романі «Петрії і Добощуки» (1876), повістці «На дні» (1880). Колізія роздвоєння особистості матиме продовження у романах «Лель і Полель» (близнюковий міф) та «Перехресні стежки» (його своєрідна екстраполяція у внутрішній світ Євгенія Рафаловича), оповіданнях «Хома з серцем і Хома без серця» (модифікація близнюкового міфу), «Як Юра Шикманюк брів Черемош» (основні первні психічного «я» – наслідок гри трансцендентних сил), поемі «Похорон» (у ній знову зйдуться два Мирони-антагоністи). Справді, «чи не кожен герой більших творів Франка (поем, повістей, романів) має свого антигероя, і розв'язка конфлікту між ними як правило – драматично відкрита»⁴⁴⁹.

У «Поединку» ж колізія двійництва вперше набула гостродраматичного характеру, сміливо вийшла на яв у динамічній екстремальній батальній сцені, що її вифантазувала уява автора: «Битва була в самім розпалі. Гармати ревіли, мов люті звірі, кидаючи з своїх гирл тяжкі, смертоносні кулі. <...> Уся кітловина стогнала, кричала, гриміла та плакала, мов одне пекло. <...> Ми йшли мовчки, топтали по трупах мовчки, бродили в крові мовчки: тільки коли часом сей або той, трафлений кулею, повалився на землю, виривався з його грудей роздираючий крик» [т. 16, с. 184–185]. Слід, до речі, зауважити, що чимало поезій кінця 1882–1883 р. (зокрема, поема «Поединок») подають якраз епізоди уявних батальних сцен – поєдинків, битв, революцій («Смертельно ранений», «До штурму!»), випрозорюють важкі рефлексії ліричного героя («Недужий», «Хвиля зневіри», «На могилі», «Не раз безсонному здається...», «В природи нема ні ядра, ні лупини...» та ін.). Ці твори, з одного боку, можна сміливо назвати передтекстами новели «Поединок», з іншого, – вони допомагають декодувати психічні стани Франка часу написання новели. У вірші «Смертельно ранений» читаємо:

Се та сподівана пора!
Там вулицями стугонить
Ріка народу і валить
Тиранський трон! Гармати грають,
Реве пожежа, кровця рине <...>.

То революція, єдине,
Коханеє дитя моє [т. 2, с. 354].

Ліричний герой переживає муки сумління: «Га, де я? Чом я не між ними, / Не між борцями молодими, / Не в вирі лютої війни? <...> Я ж довго, тяжко працював / І слухного часу все ждав, – / Де ж я тепер? Куди попав?» [т. 2, с. 354]. Такі ж відчуття переживає ліричний герой поезії «До штурму!», який «царство спасати» іде «без вагання в огонь»:

Я чув: мов кліщами страшними
Сумління стиска мою грудь:
«Не тут твоє місце, а з ними,
Що смерті назустріч ідуть» [т. 2, с. 357].

Показовими у плані актуалізації втрати цілісності «я», розгортання колізії внутрішнього роздвоєння є рефлексії протагоніста: «Що у інших міцно, тісно /

⁴⁴⁸ Див.: Корнійчук В. Проблема зради у поезії Адама Міцкевича, Олександра Пушкіна, Івана Франка // *Słowo. Tekst. Czas: Materiały III Międzynarodowej konferencji naukowej, poświęconej 200-leciu urodzin Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina. Szczecin, 1999. S. 91; Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка. С. 202.*

⁴⁴⁹ Чопик Р. Ессе Номо: Добра звістка від Івана Франка. Львів, 2002. С. 207.

У суцільну зв'язь сплелось, – / В мене – як, се чорту звісно! – / Замоталось, розпряглось» («Недужий», [т. 2, с. 352]). І, нарешті, така його медитація: «В природи нема ні ядра, ні лупини, / У всім вна одна і усе вона інна; / Ти тільки над тим сильно думай щоднини, / Чи сам ти ядро, чи лупина» [т. 2, с. 365].

Отже, новела «Поєдинок» написана у хвилях болючих Франкових роздумів, мук і сумнівів. Вона покликана була ампутувати комплекс зради й бездіяльності, що виник у психіці письменника, стати засобом душевного катарсису. «Цю-от зраду – не на ділі, а тільки-но в думках, зраду in potentia – й картає найдужче Франко, завдаючи самого себе на люту кару», – писав С. Єфремов⁴⁵⁰. А М. Жулинський зауважив, що «творча діяльність І. Франка в багатьох своїх мистецьких виявах була також і своєрідною формою психотерапії – пізнання, плекання і зцілювання душі. Тому ці емоційно болісні сигнали, які долинали з глибин душі митця, були сигналами болю – свідченнями страждань душі, духовних конфліктів, генезу і природу яких надзвичайно важко зрозуміти і пояснити»⁴⁵¹. Новела засвідчує, за М. Ільницьким, «відгомін переорієнтації від позитивістського світогляду на засади, в основі яких лежить ірраціональне начало: “потік життя”, феномен індивідуального досвіду, культ інтуїтивної свідомості тощо (А. Шопенгауер, А. Бергсон та ін.)»⁴⁵².

У філософській притчі-казці «Рубач» (1886) Франко також осмислює сенс, мету й цінності власного життя. Прообразом цього твору стала однойменна філософська поезія з підзаголовком «З переказів народних», написана 1882 р. [див.: т. 16, с. 337–340]. Власне, прозовий варіант цього твору вперше опубліковано польською мовою («Rębacz»). Пізніше Франко переклав притчу по-українськи і вмістив її до збірки «Сім казок» (1900), додавши присвяту «Пам'яті Михайла Драгоманова». У цьому творі, як слушно зауважив Р. Піхманець, «у символічно-алегоричних образах втілено ідею посвячення неопіта в нову культурно-історичну роль і переємство ним сокири як головної зброї на шляху поступу й головного засобу “космогонізації” світу, соціально-економічної й суспільно-політичної перебудови існуючого ладу»⁴⁵³.

У листі до М. Драгоманова від 25 лютого 1892 р. Франко вкаже на віддалений протекст цього твору, а саме казку Л. Толстого «Чем люди живы», в котрій була така легенда: «Ангел мав виймати душу з бідного і змилосердився, за се Бог казав йому йти служити до того чоловіка. Ось той наймит іде з хазяїном у ліс красти дрова чи не тямлю вже, які та[м] були дальші пригоди, але тямлю, що, переїздячи попри церков, наймит кидає на неї каменем, а переїжджаючи попри шибеницю, знімає шапку і хреститься. Хазяїн питає його, чому се робить, а він розкаже, що на церкві сиділо 7 чортів, котрі записували, кільки там робиться наруги над Богом, а на шибениці був власне ангел, котрий приймав душу невинного чоловіка, там повішеного. В значно зміненій формі я обробив сю легенду в казці “Rębacz” (“Przeгляд społeczny”)» [т. 49, с. 319].

У листі до того ж адресата від 5 квітня 1892 р. Франко надіслав дещо інший варіант цієї легенди, в якому Бог наказав Ангелові вийняти душу з жінки, а коли через своє милосердя відмовився це зробити, Господь покарав його, пославши поміж

⁴⁵⁰ Єфремов С. Співець боротьби і контрастів. С. 188.

⁴⁵¹ Жулинський М. Іван Франко: душа, дух, духовність, або Що визначає суспільний поступ // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 1. С. 27.

⁴⁵² Ільницький М. Поєдинок із собою: проблема двійництва в «Поєдинку» І. Франка та «Двійнику» Ф. Достоевського. С. 30.

⁴⁵³ Піхманець Р. Листи Михайла Драгоманова в редакцію «Друга» і формування художньо-світоглядних засад Івана Франка // «І все життя – подвижництво у рідному слові...». Статті, дослідження, спогади про професора Любов Миколаївну Кіліченко. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2017. С. 99.

люди покутувати свою вину. Влаштувавшись лакеєм в одного священника, Ангел здійснює якісь незрозумілі вчинки: молиться біля напів розкладеної кінської голови та на розі корчми, скидає у річку з моста старого жебрака, кидає камінням та болотом на дах церкви, лише по тому відкриває людям свою ангельську сутність⁴⁵⁴.

Марія Деркач здійснила свою інтерпретацію генези Франкового сюжету: в основу твору «увійшла легенда про ангела, покараного Богом за непослух. Бог видав наказ, який видався ангелові жорстоким, і він на власну руку його змінив. За це Бог покарав його службою у чоловіка. На цій службі приходиться ангелові виконувати такі вчинки, що здаються чоловікові богохульними, безжалісними і непотрібними. Та ангел бачить далі і глибше, і своїми незрозумілими вчинками повертає не одно лихо на добро людям, та й сам вчиться розуміти Божий присуд.

Казку цю чув Франко ще дитиною від матері міщанина Гутовича в Дрогобичі. В 1892 р. добув запис цієї казки та післав Драгоманову. <...> Зате в казці і поемі п. з. “Рубач” Франко використав казковий сюжет для ліричного вияву свого душевного стану. <...> Казку, в якій криється глибока життєва мудрість, що не треба судити зі зверхніх ознак, але треба дошукуватися глибшого змісту навіть у незрозумілих глибше вчинках, ужив він як форму, щоб в ній вилити свій власний жаль і біль, щоб в ній скристалізувалося його терпіння, кров його серця у дорогоцінний камінь творчости»⁴⁵⁵.

Життєва мандрівка людини складна, з багатьма перешкодами, сумнівами й болючими роздумами, помилками й блуканнями, однак у найважчу хвилину від зневіри й душевної порожнечі її порятує свій Рубач, – до такої найзагальнішої квінтесенції можна звести суть цієї притчі. Не випадково її текст сповнений символами: мандрівки, густого лісу, широчезного степу, шибениць, статуї-колося, Рубача з сокирою. «В часі моєї далекої і важкої мандрівки, – зазначає автор, – зайшов я в величезний густий ліс – і заблуdiv» [т. 16, с. 215]. Ліс символізує тут безнадію й розпач. Автор постійно акцентує на відчуттях і психологічних станах протагоніста: «Я йшов стривожений, безтямний, німий» [т. 16, с. 215]; «Хвилю лежав я зовсім одубілий, і мені здавалося, що темні демони пустині з тихим шепотом вдоволення обступають мене, похиляються наді мною, простягають довгі руки, щоб притулити їх до моїх грудей і спинити голосне биття серця» [т. 16, с. 216]. У момент найбільшого душевного сум’яття заблуканий зустрів Рубача з сокирою на плечі, спокійного й рішучого, який за допомогою сокири долає навіть найважчі перешкоди на шляху: величезне дерево, міцну скелю й стрімку прірву.

Врешті, Рубач вивів протагоніста на безкрайний степ, який полишає в душі останнього «якусь невисловлену тугу, якесь почуття порожнечі, несповнених бажань, неосяжного змагання» [т. 16, с. 218]. Образ провідника і наставника у цьому творі – еманация ангела-охоронця, котрий має силу і владу захистити людину, вивести її на добру дорогу, допомогти подолати будь-які перешкоди на її шляху. Рубач – не лише провідник і дороговказ; він навчає героя, відкриває його духові очі, пояснює сенс того, що трапляється на їхній дорозі. Так, загиблі на шибеницях – це мученики «за правду і волю», а велетенський колос – символ владарювання й тиранії, що його одним ударом сокири руйнує Рубач – той, «що рубаче забори на шляху людськості, забори, покладені дикістю, темнотою і злою волею» [т. 16, с. 221–222]. Відтепер індивідуальний життєвий шлях протагоніста зливається з народним: «І в мойому серці розвіялось важке, тривожне чуття. <...> Я почув себе немов членом тої самої сім’ї, одним із витворів і здобутків тих боїв і страждань тисячолітніх, од-

⁴⁵⁴ Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. С. 403–405.

⁴⁵⁵ *Деркач М.* «Рубач» Івана Франка // Наші дні. 1942. № 6. С. 4.

ним із щасливих спадкоємців тих побід» [т. 16, с. 220]. Сумнів і зневіра зникають, просвітлений герой знає, що слід робити – і Рубач віддає йому свою сокиру. Так, попри домінуючий у творчості «науковий реалізм», Франко зробив спробу нереалістичного твору з глибокою символікою. Ба й більше, його «нарративна структура наповнюється макабрично-мортальними картинами та сюрреалістичними описами» зі «сновізійно-оніричними пігментами» й демонологічно-фантастичними персонажами, за влучними спостереженнями Р. Піхманця. «Трохи дивно, – вів далі дослідник, – що поетичний текст, який створено начебто “за народними переказами” і який є олітературенням фольклорного жанру, тяжіє до реалістичності, а прозовий, який мав би презентувати доленосну для автора життєву екзистемалу “у формах самого життя” й об’єктивно-фізичній чи соціально-історичній подоби, – спрямований на руйнацію ілюзії правдоподібності»⁴⁵⁶.

Найвищими життєвими цінностями Франко визнає націєтворчу й націєвизвольну діяльність, яка, власне, й є найпевнішою запорукою від сумнівів і душевного сум’яття. Присвята твору виразно вказує на те, що провідником і учителем в його власному житті був М. Драгоманов. У листі до Олени Пчілки від 29 жовтня 1885 р. він писав: «Віддавна вже привик я уважати в нім [Драгоманові. – М. Л.] другого батька (першого я мало затямив), духового батька. Сам я аж надто добре знаю, як мало я не раз був гідний його прихильності, і хоч та прихильність виявлялася дуже часто в формі острих його судів та доган, то я з великою подякою приймав і приймаю завсігди кожде його слово, тямуючи добре, що се іменно та школа, котру мені треба перейти, і що другий чоловік, не так глибоко, щиро і безгранично перейнятий любов’ю до загальної справи, давно б уже махнув рукою на такого ученика, як я, котрий досі так багато зробив йому прикростей, а так мало доставив правдивої утіхи. Все те, ласкава пані, я високо ціню і ніколи не перестану цінити» [т. 48, с. 560].

Леонід Рудницький вказував на спорідненість образності Франкового «Рубача» з епізодом «Німеччини» Г. Гайне⁴⁵⁷. Символічна структура, езотеричність змісту, підтекст, морально-дидактичне спрямування надають творові ознак притчі, а функції лісу як перешкоди, як місця ініціації персонажа, з’ява чарівного помічника, подолання трьох перешкод тощо жанрово споріднюють твір із казкою⁴⁵⁸.

3.15. Химерні оповідання

У наступних творах – «Як Пан собі біди шукав» та «Як Русин товкся по тім світі» – посилюється тенденція до використання казково-фантастичного елемента. Оповідання-казку «**Як Пан собі біди шукав**» (1887) Франко опублікував спершу польською мовою під назвою «W pogoni za biedą. Zimowa baśń». Передтекстом твору є варіанти народної казки про Біду, основний мотив яких – Багач (Дурень, Чоловік) шукають Біду (у деяких варіантах позбуваються її). Найближчою до сюжету Франкового твору є казка «Шукай-Біда» у кількох варіантах, що її зафіксував Осип Роздольський у зібранні «Галицькі народні казки». Франко впорядкував записи фольклориста, додав до них передмову, порівняння, покажчик казкових мотивів і опублікував їх в «Етнографічному збірнику» (Львів, 1895, т. 1, с. 1–120). У покажчику, зокрема, читаємо: «Біди не шукай, вона сама йде за

⁴⁵⁶ Піхманець Р. «Признаюся до гріха...»: драматичні колізії взаємин Івана Франка з Михайлом Драгомановим // Записки НТШ. Львів, 2016. Т. ССLXIX: Праці Філологічної секції. С. 131.

⁴⁵⁷ Рудницький Л. Іван Франко і німецька література. Мюнхен, 1974. С. 159.

⁴⁵⁸ Див.: Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка. С. 286–287.

тобою; вона не по лісах ходить, а по людях» [т. 53, с. 494]. У восьмому томі цього видання (1900) опубліковано «Галицькі народні новели», що їх зібрав Осип Роздольський. Під № 4 міститься новела «Про пана, що шукав біди» (с. 15–17), сюжет якої суттєво відрізняється од Франкового твору. До неї письменник додав таку примітку: «Мотив наших нар[одних] оповідань про пана, що шукав біди, оброблений у моїй казці “Як Пан собі біди шукав”, друкованій спершу по-польськи (Ruch, 1887), з польського перекладено на німецьке, і виданій також по-руськи (1890)»⁴⁵⁹.

Головний персонаж Франкового твору – безіменний Пан, який, чуючи звіду-сіль про біду, прагне побачити її – сюжет побудовано на співвіднесенні «знання» автора й незнання персонажа (Пана). Рух фабули, як видно із заголовка, здійснюється в напрямі здобуття персонажем цього знання. З цією метою в сюжет вводиться казковий елемент – взаємоперевтілення: юнак-чарівник (якого можна потрактувати як певну еманацию Ісуса Христа⁴⁶⁰) перевтілює гонорного й черствосердного пана на вбогого й бідного селянина Гриця (у нього від сухот помирають дружина й син), а Гриця на пана, даючи останньому змогу пізнати біду. Не випадково Франко вдається до натуралістичних описів, які надають творові виразного соціального спрямування: інтер'єру вбогої мужицької хати, портрета двох конаючих: «На твердій брудній постелі лежить пожовклий кістяк, стогнучий, з розпаленими від гарячки очима, – се жінка мужикова. На печі, овинений в брудні лахмани, стогне другий кістяк, – се дитина, що ось-ось догорає. А на лаві під вікном, без жадної постелі, тільки кулак під голову підложивши, лежить господар і також стогне з болю по одержаних киях. В хатчині пусто, чорно, чути відразливий сопух нужди і занедбання, гнилих і випалюваних легких, передучора вареної і запліснілої капусту і разового квасного хліба» [т. 16, с. 231]. Вражений побаченим, пройшовши ініціацію (випробування життям)⁴⁶¹, персонаж прозрів: «Тільки тепер він пізнав, що єсть біда, пізнав, що воно таке. Не сам біль тілесний, не гризота сумління, не знеохота, безнадійність і розпука, але все те разом – ті рухи хробака, настоптаного ногою, те ламання і нидіння живої людини під важкими колесами суспільної несправедливості» [т. 16, с. 237–238]. Коли юнак у фіналі з'являється знову, Пан відмовляється від зворотного перевтілення, сміливо приймаючи смертну кару за вбивство «завідателя».

На ірреальному сюжеті побудовано й химерне оповідання-перегринацию⁴⁶² «Як Русин товкся по тім світі» (1887), вперше опубліковане польською мовою в журналі «Ruch» під назвою «Jak Rusin tłukł się po tamtym świecie», в українському автоперекладі вийшло друком у другому, третьому та четвертому-п'ятому номерах часопису «Хлібороб» за 1891 рік. У творі діє не звичайний персонаж із конкретними тілесними ознаками, а душа людини, що переноситься з цьогобічного світу в ірреальні часопростори пекла і раю у вигляді мухи. Олексій Вертій побачив у цьому творі оригінальне трактування легенд про Марка Проклятого⁴⁶³. Сам Франко в постскрипті листу до К. Білиловського від 28 грудня 1897 р. дещо прояснив генезу свого сюжету: «Про джерела “Марка Проклятого” я не знаю нічого нового. <...> Та, мабуть, основа сього сюжету буде спільна з основою казок

⁴⁵⁹ Етнографічний збірник. Видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка. Львів: Накладом Товариства, 1900. Т. 8: Галицькі народні новели. Зібрав Осип Роздольський. С. 17.

⁴⁶⁰ Бондар Л. Образ Ісуса Христа в художній інтерпретації Івана Франка. С. 15–16.

⁴⁶¹ Див. про це: Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). С. 212.

⁴⁶² Від латинського слова *peregrinatio* – «паломництво»; звідси походить і літературний прийом, а відтак і жанр, заснований на переселенні героїв у потойбічний світ. Див. про це детальніше: Мельник Я. Іван Франко й біблія аросурфа. Львів: Вид-во Українського Католицького ун-ту, 2006. С. 297.

⁴⁶³ Вертій О. Народні джерела творчості Івана Франка. Тернопіль: Підручники & посібники, 1998. С. 167.

про того коваля, що його вигнали з пекла і не хотіли пускати до неба (є у Surel, “Légendes chrétiennes de la Basse Bretagne”, варіантів можна би підшукати чимало, у мене самого є переробка сеї казки п[ід] з[аголовком] “Як Русин товкся по тамтїм світі”, вар[іант] є у Рудченка, Чубинського і т. д.). Мені здається, що основою сих казок є апокрифи про мандрівки різних святих по пеклі, а основи тих апокрифів треба шукати в Індії, гл[яди] перекладену мною в “Ж[итю] і сл[ові]” індійську легенду про царя Віпашчіта і мою статтю про Мадея, що буде надрукована в “Wiśle” в 1898 р.» [т. 50, с. 97].

Ця душа належить Русинів; не без допомоги трьох лікарів (їхні образи алегоричні) він помирає, а відтак мандрує у потойбіччі. При публікації цього твору в збірці «Місія. Чума. Казки і сатири» (1906) Франко додав примітку, котра не потрапила в жодне з радянських перевидань: «Не потребую, здається, додавати, що ся жартлива алегорія говорить про руйнування України трьома сусідами: татарами, поляками і москалями»⁴⁶⁴.

Вигляд пекла дуже розчарував Русина. Замість різноманітних страшних мук грішників він побачив тут «нужденну і нудну до найвищого ступеня» місцину, в якій, власне, душі грішників «повзали» «без ніякої особливої муки, крім нестерпної нудоти» [т. 16, с. 248]. Письменник, як бачимо, подає оригінальний і незвичний образ пекла, перейнятий, можливо, з творів давньогрецького філософа Лукіана «Розмови богів» і «Розмови в царстві мертвих», що були відомі йому ще за студентських часів. У рефераті «Лукіан і його епоха» (1877) Франко подав образ Елізію (частини підземного царства, раю, куди боги переселяли душі померлих, даруючи їм безсмертя), що його змалював Лукіан: «Елізій населяють тіні, які нічого не відчувають, нічим не займаються, в Елізії немає жодної праці, жодної зміни, нічого, що могло б зацікавити людину. В Елізії ні про що не турбуються, не працюють, тому що не потребують ні їжі, ні одягу. <...> Жахлива, надзвичайно сумна картина блаженства після смерті – картина такого кінця, до якого людина йде протягом свого життя крізь труднощі, турботи, смуток і біль» [т. 45, с. 16]. Візію такого раю Франко в оповіданні трансформував в образ пекла, адже для Русина, «господарської дитини», життя без праці й є справжнім пеклом. Щоправда, Франкове пекло має й звичніші для нас ознаки: у ньому живуть чорти на чолі з Луципером, котрі розмовляють різними мовами (українською, російською, польською).

Невдоволений такою ситуацією, Русин почав «збурювати пекло», «перевертаючи, розбиваючи та товчучи все, що лише надивав на дорозі» [т. 16, с. 248], б'ючи чортів, витягаючи грішників із киплячих котлів тощо. Коли ж почав у ньому будувати церкву, чорти прогнали його зі своїх володінь. За те, що Русин «гайдамака» і «підкопувався під повагу церкви й держави», святий Петро не пускає його й до раю, куди він все ж дістається за допомогою свого забрудненого пекельною смолою капелюха. Мотиви збурення пекла, будівництва в ньому церкви, суперечки з святим Петром, дотепне потрапляння до раю були відомі письменникові з народних легенд та апокрифів⁴⁶⁵. Нарешті, за присудом Пана Бога Русин повернувся на грішну землю: «Не смів Русин супротивлятися Божому наказові і вернув назад на землю, в і д р о д и в с я» [т. 16, с. 255. Розрядка І. Франка. – М. Л.]

Ведучи мову лише про другий номер журналу «Хлібороб», М. Драгоманов у листі до Павлика від 18 травня 1891 р. зізнався, що оповідання Франка не припало йому до смаку: «<...> а Франкової алегорії я не розумів і коли вона раніше

⁴⁶⁴ Франко І. Місія. Чума. Казки і сатири. Львів: Українсько-руська видавнича спілка, 1906. С. 125.

⁴⁶⁵ Див.: Мельник Я. Іван Франко й біблія аросуґра. С. 300–302.

печаталась, і тепер не розумію. Ліпше б просто розказати який епізод з історії нашої чи чужої»⁴⁶⁶.

Як бачимо, оповідання розпросторює доволі широке інтертекстуальне поле й має соціально-філософський підтекст. Відродження Русина чітко випрозорює націєтвердну ідею письменника, цікаво й оригінально втілену в художньому тексті. З новелою «Поєдинок», казкою-притчею «Рубач», оповіданням «Як Русин товкся по тім світі» у Франковій прозі зміцнилася тенденція до параболізації художніх структур, до сміливого застосування умовності й фантастики, до ірреального й ірраціонального. Т. Гундорова, крім того, помітила у творах «Як Пан собі біди шукав» і «Як Русин товкся по тім світі» бурлескную тенденцію⁴⁶⁷.

3.16. Трилогія на тему міжконфесійних стосунків

Наприкінці 1886 р. І. Франко задумав написати трилогію «**Чорна хмара**», до якої увійшли б оповідання «Місія», «Чума» та «Тріумф», про що свідчить оголошення на другій сторінці обкладинки збірки «З вершин і низин» (1887): «Того ж автора [Франка. – М. Л.] вийде незабаром “Чорна хмара (Місія. Чума. Тріумф)”. Формат, папір, правопис і ціна такі самі, як в отсій книжці», на що свого часу вказав Михайло Возняк⁴⁶⁸. Трилогія, об’єднана темою релігійних міжконфесійних стосунків та спільним персонажем, мала з’явитися окремою книжкою. Проте останню частину – «Тріумф» – письменник не завершив, а дві перші надруковано в різних виданнях, аж поки не увійшли до збірки «Місія. Чума. Казки і сатири» (Львів, 1906).

Головним персонажем задуманої трилогії є патер ордену єзуїтів Гаудентій. Оповідання «**Місія**» вперше опубліковане в альманасі «Ватра» (Стрий, 1887), що його видав Василь Лукич (Левицький). У ньому подано розвиток і становлення героя від дитинства до здійснення першої священничої місії на Підляшші. 9 липня 1886 р. у листі до Лукича, котрий запрошував до співпраці, Франко писав: «З своїх речей у мене є готова обширніша новела “Місія”; зміст її – місія єзуїтська на Підляшся, розказана після оповідання очевидця і після історичних документів. Оповідання займе около аркуша друку, а може, й трохи більше, – конфіскабельного нема нічого» [т. 49, с. 70].

Із нужденної батьківської «халупи» Гаудентій, тоді ще малий Шимек, виніс враження, які суттєво вплинули на його психіку: короткий побут у хаті єпископа Войтаровича, котрий заблукав у снігах (світле враження); наслідки кривавої мазурської різні 1846 р.: вози з помордованими панами, сліди крові й мозку, стогнання й зойки і, нарешті, криваве око, що його діти знайшли на дорозі; страшний голод, коли батько змушений був зарізати на поживу спершу одного, а потім другого брата, важко хворих від недоїдання (моторошні враження). Ці криваві сцени під впливом понурої аскези, церковних догматів та історій мученицьких смертей святих перетворилися в свідомості Гаудентія на «гаряче бажання мученицької смерті» [т. 16, с. 267]. Вроджені задатки й тривалі теологічні студії виробили в Гаудентієві м’яку й податливу натуру, схильну до чутливості, ентузіазму, запалену нестримним потягом до місіонерської діяльності, проте не здатну до критичного погляду на речі та явища.

⁴⁶⁶ Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895). Чернівці, 1910. Т. 6 (1890–1891). С. 208.

⁴⁶⁷ Гундорова Т. Франко не Каменярь. Франко і Каменярь. С. 82.

⁴⁶⁸ Возняк М. Незакінчена трилогія Ів. Франка «Чорна хмара» // Рад. література. 1940. № 11/12. С. 333, 335.

Розповідь Яна Франковського (вигадане промовисте ім'я) про складні міжконфесійні стосунки на Підляшші, ускладнені політичними взаєминами між Росією та Австро-Угорщиною, стає основною мотивацією місії, покладеної на Гаудентія, – таємно від влади обслуговувати потреби уніатського населення цієї місцевості. Але реальність у краї виявилася дещо іншою, ніж її малювала уява місіонера: «Ота величезна, самодержавна і шизматицька Росія, котру він досі знав тільки з оповідань, а представляв собі як якогось тисячоголового дракона, готовилась тепер вхопити його в свої могутні лапи, здавити і зім'яти, як пилину, закинувши десь у бездонну пропасть, у глуху темряву, до котрої не доходить ані промінчик світла, відки не долетить на світ ані один зойк катованої жертви. Пропасті! Пропасті! Не то що не зробивши, але навіть не зачавши великого діла! Пропасті за те одне, що посмів ти ступити на таку закляту землю, що посмів простягнути руки против могутнього колоса! – Такі думки шибали в голові патера, і смертельна судорога потрясла цілим його тілом» [т. 16, с. 293–294]. Переживання й тривога викликають неприємні сновидіння, що їх бачить збентежений патер: «Він знов хреститься і просить у Бога рятунку, а з бараболі робиться величезна блощиця, червона, лускаста, з довжезним жалом, з гачкуватими ногами, і лізе просто до нього, намагаючись вбити йому жало в груди, щоб виссати кров з його серця. Якась неописанна туга огортає його, і він кидається з усіх сил перед страшною потворою» [т. 16, с. 288]. Однак Гаудентієві довелося не мученицьки вмирати за віру, а швидко тікати назад. Нейтральний тон наратора наприкінці твору змінюється легкою іронією, з якою розповідається про розбитий ніс патера: «З патера зняли плахту, обмили його лице, причім, на велику його радість і немалий встид, показалося, що кров текла йому не з рота, а з носа, в котрий йому залізло кілька стебелин соломи в тій хвили, коли під ударом жандармської кольби падав на лице» [т. 16, с. 299].

Михайло Драгоманов у листі до Франка від 20 травня 1887 р. неприхильно оцінив альманах «Ватра», а «Місію» визнав «не досить обробленою», хоч і виокремив її серед інших матеріалів у цьому виданні⁴⁶⁹.

Першим рецензентом «Місії» став Григорій Цеглинський, котрий відгукнувся на альманах «Ватра» (1887), де вперше побачило світло денне це оповідання. В особі Франка критик визнав найавторитетнішого представника натуралізму в українській літературі, вбачаючи основу й суть натуралізму у виявах дійсного життя. «Література натуралістична, – писав він, – стає дзеркалом життя, вірним відбитком всіх чеснот і вад суспільних, вірним зображенням котрих вона нераз сильніше впливає на суспільність, чим і найкраще продумані оповідання суб'єктивної, моралізуючої тенденції». Однак письменник повинен при цьому займати об'єктивну щодо дії позицію, вивчати життя у його найрізноманітніших ситуаціях, досліджувати причини й наслідки певних явищ. Тим-то Цеглинський вважав талант Франка невідповідним до цього літературного спрямування: «До такої об'єктивної студії життя якраз неспосібна нервна Франкова натура. Він не має терпеливості студіювати життя дійсного, він густо-часто не любить, не терпить його, – бо він вже нині сотворив собі окремішній світ, окремішний лад, окремішніх людей, окремішні умовля життя і окремішні характери людські, і се все бажає якнайскорше в дійснім світі зреалізувати». Закидаючи письменникові надмірну суб'єктивність у моделюванні художнього світу, рецензент водночас підкреслив винятковість Франкових героїв, адже вони – «се не люди, що вийшли з об'єктивної уваги життя, а люди лиш з імени реальні, цілою ж своєю психічною подобою і світоглядом видумані, фантазією писателя суб'єктивно перетворені».

⁴⁶⁹ Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. С. 249.

Цеглинський звернув увагу на занадто драстичні епізоди твору («лизання шкіри», «витікаючий мозок», «забавка дітей випавшим людським оком», «різання дітей батьком і матір'ю»), «в котрих писатель тим завзятіше любить, чим завзятіше читаюча публіка від них відвертається». У рецензії висловлено припущення, що «школа Золя» не прийметься в українській літературі, ба більше, «немалої наподоває вона шкоди», насамперед тим, що твори такого талановитого письменника, як Франко, залишаться без впливу на суспільство, а тим часом завдання письменника – «писати так, щоб люди читали, читанням переймалися і за писателем д'луччому прямували»⁴⁷⁰.

На критику Цеглинського І. Франко відповів листом до редактора «Зорі» (то-таки Г. Цеглинського), в якому віддав рецензентові належне за перший «хоч скільки-небудь докладніший розбір» твору в галицько-руській періодиці. Зауважив при цьому суперечності в критиці Цеглинського, котрий, з одного боку, вважав Франка одним із поборників натуралістичного напрямку, з іншого, – закидав письменникові суб'єктивність у творенні художнього світу [т. 16, с. 493].

«Впрочім, – вів далі автор “Місії”, – бажалось би почути від шановного критика трохи докладнішу дефініцію “натуралізму”, бо та, котру він дає, зовсім не підходить, н[а]п[ри]клад, до головного представника тої школи – Золя. Яку масу суб'єктивності вносить сей писатель в своє представлення, се бачить кожний, хто прочитав хоч одну главу з таких його романів, як “Le Ventre de Paris”, “La faute del' abbé Mouret”, “Une page d'amour”, “Germinal” [“Черевко Парижа”, “Провина абата Муре”, “Сторінка любові”, “Жерміналь”. – М. Л.] і др. Як виглядає на ділі та об'єктивна творчість Золя, про се міг би шан[овний] критик поінформуватися хоч би з того-таки Брандеса, до котрого мене відсилає (гл. його недавній відчит про Золя, виголошений в Петербурзі – “Kraj”, ч. 19)»⁴⁷¹.

На закид критика про надмірну натуралістичність окремих епізодів оповідання Франко відповів: «ті “неприродні” образки – іменно не витвір моєї фантазії, а взяті мною живцем, майже дослівно, чи то з усних оповідань очевидців (анекдот про гостину Войтаровича в мазурській хаті і “лизання шкіри” і оповідання про забаву дітей випавшим оком), або з друкованих пам'ятників». При цьому Франко навів уривки з публікацій газети «Dziennik Literacki», в яких наводяться факти канібалізму в Мазурщині 1846–1847 рр. [див.: т. 16, с. 493–494]. У листі автор «Місії» зазначив: «А публіка, для котрої я пишу, Богу дякувати, не відвертається від мене і не протестує против того напрямку, котрим каже мені йти переконання і особистий темперамент» [т. 16, с. 494].

Слід зауважити, що закиди Цеглинського в надмірності натуралістичних подробиць базувалися лише на перших двох розділах оповідання (у наступних драстичних деталях немає). Сюжетно-композиційна структура «Місії» мала б відтворити становлення характеру Гаудентія, при цьому перші розділи твору залишаються немовби осторонь основної дії; яку роль відіграли ці епізоди для формування духової сутності патера (крім того, що звели малого Шимека з єпископом Войтаровичем), в оповіданні не з'ясовано. Утім, зазначено, що перша доба дитинства головного героя потонула «в темних хвилях того темного часу»). До того ж, Франко окреслив (хоч і не цілком виразно) коло тих читачів, для котрих пише свої твори.

⁴⁷⁰ Цеглинський Г. Ватра. Літературний збірник. Видав В. Лукич. В Стрию, 1887. [Рец.] // Зоря. 1887. № 11. 1/13. VI. С. 194–195.

⁴⁷¹ Франко І. Лист до редакції «Зорі» // Зоря. 1887. № 15/16. 8/20. VIII. С. 271. Цей лист Франка до редакції «Зорі» скорочено опубліковано в 16-му томі 50-томового Зібрання творів письменника [т. 16, с. 492–494]. Уступ, що не увійшов до цього видання, подаємо тут повністю.

Свою чергою, у відповіді редакції, що її, очевидно, написав той-таки Г. Цеглинський, йдеться про суперечливість самого натуралістичного «прямування», «що будімо з імени реальне, а в дійсності інакше, бо раз чисто суб'єктивне, раз натуралістичне». Сам натуралізм автор розуміє як «пряме копіювання життя і всіх його подробиць, всього світла і всеї тіни його», зауваживши його значну роль для науки, адже передбачає пильну обсервацію й точний аналіз певного явища, незважаючи на форму, образ чи назву. Тим часом письменник, на думку Цеглинського, «має ще і форму перед собою, він, крім обсерватора, має бути і артистою». Таким чином письменник-натураліст вступає в основну суперечність свого творчого завдання: «Він не може зображати всього, що бачить, і всього називати так, як зове наука, – інакше вийде не діло артистичне, а фотографія, тим гірша, що сеся накладе тіню, а він видними, а часто й чутними барвами. Але, окрім хиби артистичної, натуралізм веде й до неправди, й до погані». Рецензент закинув Франкові надмірне замилювання в неестетичних деталях: добре, що автор фіксує їх «як аберацию людськості від звичайного, морального ладу. Але если автор тоті факти розмальовує ближче: як мати дитину тримала, як батько взяв миску і казав *potrzymać pod gardzielą, bo krwi szkoda*, як одним замахом перерізав горло, як прочі діти опісля кісточки обгризали і т. і., то, поминувши яскравої неправди, щоб автор сам се обсервовав або студіював, закраує се на цинічне бабрання ся в тій людській гнилі, котру людськість яко факт витикає». Для українського галицького читача, вихованого на високих поняттях про моральність, слід дотримуватися «мальовання в границях реальних і в артистичній мірі». Рецензент побажав Франкові здобути якомога ширше коло читачів, визнавши творами «безперечно першорядної краси і такої ж ціни» поему «Панські жарти», оповідання «Яць Зелепуга» і повість «Захар Беркут»⁴⁷².

Не сприйняв Франкового натуралізму й Василь Щурат. Ведучи мову про «Тюремні сонети», критик відзначив, що «краски, якими він [Франко. – М. Л.] тут послугується, бувають не раз не в міру чорні», а картини, які він виписує, «такі вже натуралістичні». Щурат писав далі: «Мені здається, що краще б зовсім обійтися без тих “рішпенівських картин”⁴⁷³, як псувати ними артистичний смак читача і його поняття краси. Те саме приходиться сказати про деякі новелі Франка, в котрих опухлі ноги арештантів, кров'ю з носа спачканий бохонець хліба, кроваві толуби без голів та голови без толубів і справлений в часі голоду пир при печени з зарізаної дитини дочекалися докладного опису. Мальював такі сцени Достоевський, та він же й знав заховати міру; з конечности лиш, в цілі реального зображення доторкаючись поганих предметів, він втікав від них чимборше, щоб самому собі не дратувати нервів. Малює мерзькі сцени й Золя, та вже з меншим успіхом. Франко, котрий в тім згляді найбільш старався наслідувати Золю, чигав немов на відражаючі сцени, щоб налюбоватися ними і викликати ефект, однак намір, будучи занадто очевидний, минувся з цілею поета»⁴⁷⁴.

Тенденційність оповідання закинув Франкові й В. Масляк: автор, на його думку, подав із «певною тенденцією звихнуті марення місіонера». Натуралістичний колорит, яким письменник від певного часу став послуговуватися, прагнучи надати йому право громадянства в літературі, «розминувся з метою реального

⁴⁷² [Цеглинський Г.]. Лист редакції «Зорі» // Зоря. 1887. № 15/16. 8/20. VIII. С. 271–272.

⁴⁷³ Критик має тут на увазі творчість французького письменника Жана Рішпена (1849–1926), натураліста, котрий не цурався відвертих сцен, похмурих описів та епатажних епізодів, зокрема в віршах збірки «Пісні волоцюг» (1876), романі «Приліпка» (1881), драмі «Флібустьєр» (1888).

⁴⁷⁴ Щурат В. Літературні портрети. 1. Іван Франко // Зоря. 1896. № 1. 1/13. I. С. 16.

зображення дійсности». Перо Франка на цей раз не було цілком слухняним волі автора, бо ця воля послабилася домішкою виразної тенденційности⁴⁷⁵.

Євген Деген, навпаки, назвав «Місію» одним із найкращих творів Франка, зазначивши, однак, що епізод із убивством дітей через голод, взятий із реальної події, «при всей своей потрясающей реальности, производит, однако, не то впечатление, на какое оно рассчитано. Оно должно служить объяснением, почему в этом человеке с детства было убито и вытравлено всё человеческое. Но самое происшествие так ужасно, что оно не может служить одною из второстепенных деталей картины: оно нарушает перспективу и затмевает дальнейшие главные события рассказа. Это, впрочем, и единственный упрёк, который мы могли бы сделать автору относительно разбираемого произведения»⁴⁷⁶.

Оповідання «**Чума**» продовжує сюжет попереднього твору. У ньому патер Гаудентій отримав свого антагоніста – старого пароха села Товстохлопи Чимчикевича. Зі спогадів греко-католицького священника Зиновія Флонта (1827–1935), оприлюднених у газеті «Діло» 1927 р., Франко створив образ Чимчикевича на основі розповідей отця Івана Кузева (1857–1918), фольклориста, пароха в селі Дидьові, де письменник кілька разів гостював: «Франко цинив Кузева за його гостинність та за преінтересний дар оповідання. Не одну річ написав Франко на канві його оповідань. Оповідання “Чума” обробив поет з його розповідей про гірського пароха Матковського»⁴⁷⁷. Іван Матковський (1817–1895), як з’ясував Роман Горак, був священником у с. Яблунові (тепер Турківського р-ну Львівської обл.), а від 1860 р. до кінця життя – у с. Ясениці-Замковій (тепер Старосамбірського р-ну тієї ж області)⁴⁷⁸. Сучасна дослідниця прототипом Чимчикевича вважає Миколу Устияновича, з творчістю й громадсько-церковною діяльністю якого Франко був добре обізнаний⁴⁷⁹.

Цей твір можна назвати оповіданням ідей, адже його сюжет рухають діалоги-диспути, в яких кожен із диспутантів (Гаудентій і пріор, Гаудентій і Чимчикевич) висловлюють свої позиції й намагаються переконати опонента. «Основним принципом сюжетобудови в оповіданні є конфлікт», – слушно зауважила Галина Лишак⁴⁸⁰. Закономірною, отже, є висока питома вага діалогів у творі і зниження його фабульної організації. Патер здійснює свою другу місію у Товстохлопи. Проте увага розповідача з особи патера поступово переходить на по-стать Чимчикевича; автор веде своєрідну гру з читачем, уміло інтригує його, в потрібний момент замовчуючи знання про події: «Яксь нова думка блиснула в його [Чимчикевича. – М. Л.] голові. Він ще раз прочитав тую сторінку і ще раз усміхнувся» [т. 16, с. 330].

Нараційна стратегія автора призводить до витворення семантичного типу композиції (досить характерного для прози І. Франка), коли рух сюжету поступово розкриває множинні значення заголовкового слова. Розвиток сюжету у даному творі розпочинається від заданої в заголовку системи координат і відбувається у напрямку від переносного значення заголовка (чума – експансія римського католицизму на Схід) до прямого. В останній частині твору переносне значення по-

⁴⁷⁵ Maslak W. Z zeszlroczej literatury małoruskiej // Przegląd Powszechny. 1888. Т. 17. Zesz.1. S. 234.

⁴⁷⁶ Деген Е. Иван Франко (Галицкий писатель). С. 51.

⁴⁷⁷ Флонт З. Мої спогади про д-ра Івана Франка // Спогади про Івана Франка. С. 706.

⁴⁷⁸ Горак Р. Друзі з Добрівлян. Львів, 2010. С. 67.

⁴⁷⁹ Гулевич Л. Образ священника в оповіданні І. Франка «Чума» та в «повістках» М. Устияновича «Месть верховинця» і «Страсний четвер» // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2007. Вип. 4. С. 106–107.

⁴⁸⁰ Лишак Г. «...Одна річ Мирона, що надзвичайно уподобалась всім...» (художня своєрідність оповідання Івана Франка «Чума») // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62. С. 66.

єднується з прямим: аби зашкодити Гаудентієві, Чимчикевич наказує щоденно дзвонити у дзвони на знак пам'яті про померлих від чуми парохіян.

Така розв'язка оповідання видає аксіологічну позицію автора, який із усією очевидністю заангажований у боротьбу ідей. Його погляд збігається з кутом зору Чимчикевича, котрий констатує: «Виходить на нас чорна хмара з заходу, грізна, узброєна просвітою, хитрощами, інтригою, протекціями і всякими мудрими штуками: а що ж ми протиставимо против неї? Находить велика пошесть, страшна чума, котра може змести нас з лиця землі, як вода злизує мул. А як же ми охоронимось від неї, де знайдемо на неї лік?..» [т. 16, с. 329]. І розв'язкою сюжету разом із о. Чимчикевичем дає відповідь: одним із таких ліків може бути хитрість і винахідливість у протистоянні чумі.

Оповідання здобуло визнання читачів ще при публікуванні в «Киевской старине». Гнат Житецький у листі до Франка від 2/14 лютого 1889 р. повідомляв, що в третьому номері журналу «буде одна річ Мирона, що незвичайно уподобалась всім – “Чума”»⁴⁸¹.

Омельян Огоновський відзначив «Чуму» як вдалу картину побуту руського народу в Галичині, ствердивши, що автор відступив «від реального напрямку і змалював ідеальну статтю галицько-руського священника Чимчикевича, котрий своєю вдачею нагадає нам старенького попа в “Панських жартах”»⁴⁸².

Оповідання «Тріумф» залишилося незавершеним, хоча збереглися три різні уривки його початку. У першому з них описано величний храмовий празник Трьох святих у Добромильському монастирі, що його єзуїти передали василіянам. «Як видно з тексту збереженого уривка першої редакції “Тріумфу” Франка, – писав М. Возняк, – його тему взяв автор з діяльності єзуїтів у напрямку реформи василіанського чину». Дію твору дослідник відніс до 1883 року⁴⁸³.

Другий уривок, психологічний, передає важку внутрішню боротьбу й сумніви в душі патера Гаудентія (його спогад про римську повію дає підстави здогадуватися, що цю боротьбу спричинила жінка). Дослідники стверджували, що написано його 1898 року, коли ювілейний комітет для підготовки святкування 25-річчя літературної діяльності Франка планував видати його трилогію «Єзуїт», до якої мали увійти «Місія», «Чума» та «Тріумф» і навіть надрукував перші два твори⁴⁸⁴. Про це свідчить і лист Володимира Гнатюка до Франка від 21 липня 1898 р.⁴⁸⁵ Михайло Мочульський згадавав: «На третю новелю не стало настрою у Франка, і трилогія не з'явилася в часі його ювілею. До “Місії” й “Чуми” додав пізніше Франко “Казки і сатири”, і збірку випустила друком Українсько-руська видавнича спілка у Львові 1906 р. Аж у Ліпівку пригадав собі недужий поет, що його трилогія не закінчена, і почав був писати третю новелю, але не довелося йому скінчити її»⁴⁸⁶.

Власне, оцей третій уривок «Тріумфу», написаний у Ліпівку 1908 р., розповідає про прибуття Гаудентія на львівський вокзал. За спогадами М. Мочульського, всі рукописи з Ліпівка на прохання Франка спалив його син Тарас, «кі лише в одній з книг, які поет узяв був з собою, ми [Мочульський і В. Гнатюк. – М. Л.] знайшли на листочках білого паперу три поезійки: 1) “Хоч забудеш ти за мене...”; 2) “Знов

⁴⁸¹ ІЛШ. Ф. 3. № 1607. Арк. 198.

⁴⁸² *Огоновський О.* Історія літератури руської. Част. 3. Відд. 2. С. 1053, 1054.

⁴⁸³ *Возняк М.* Незакінчена трилогія Ів. Франка «Чорна хмара». С. 333.

⁴⁸⁴ Див.: Там само. С. 339; *Мороз М.* Літопис життя і творчості Івана Франка. Львів: Артос, 2016. Т. II: На вершинах: 1887–1899. С. 582.

⁴⁸⁵ ІЛШ. Ф. 3. № 1610. Арк. 511.

⁴⁸⁶ *Мочульський М.* З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896–1916) // *Мочульський М.* Іван Франко. Студії та спогади. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2005. С. 22–23.

кличеш ти мене, моя богине...”; 3) “Честь творцеві тварі” (уринок), – які сміливо можна назвати лебединим співом поета; початок новели “Єзуїт” (сцена на залізничному двірці) і декілька сороміцьких приповідок. <...> Згадані рукописи Гнатюк узяв з собою і поезії надрукував у книжці “Літературно-наукового вісника” за червень, а що сталося з фрагментом “Єзуїт” і приповідками – не знаю. Я питав Гнатюка перед його смертю, але він не пам’ятав, де вони ділися»⁴⁸⁷. М. Возняк зазначив, що назва цього уривка «Тріумф», а не «Єзуїт»⁴⁸⁸. Рукописи усіх трьох уривків збереглися: уривок А «Тріумф» [т. 16, с. 496–497]; уривок Б без назви [т. 16, с. 498–501]; уривок В «Тріумф» [т. 16, с. 501–502].

3.17. Проміжний підсумок (збірка «В поті чола»)

Своєрідним підсумком творчого доробку І. Франка 1870–1880-х років стала збірка «В поті чола. Образки з життя робучого люду» (1890), третя за ліком і перша, сказати б, великоформатна книжка, до якої увійшло 20 творів: «Лесишина челядь», «Два приятелі», «Муляр», «Малий Мирон», «Грицева шкільна наука», «Оловець», «Schönschreiben», «На дні», «Сам собі винен», «Слимак», «Добрий заробок», «Хлопська комісія», «Історія моєї січкарні», «Цигани», «Ліси і пасовиська», «Довбанюк», «Домашній промисл», «Маніпулянтка», «До світла!» та «Між добрими людьми». Поліжанрова й політематична, вона стала етапом реалізації Франкової програми створення збірної образу галицького суспільства.

Задум видати збірку належав дружині письменника, про що довідемося з листа Франка до М. Драгоманова від 5–7 березня 1890 р. У ньому автор запропонував адресатові написати передмову до неї: «Ми з жінкою, а властиво сама вона задумала видати вкупі одним томом мої новели про селян і робучий люд (під загальним титулом “В поті лица”). Чи можна б було Вас просити о написанні переднього слова до них – для мене була б се велика честь, а для публіки, думаю, Ви змогли б сказати багато навчаючого по поводу тих новел. Не лякайтесь, що ми хотіли б від Вас зараз сеї передмови. Коли б Ви в принципі згодились на її написання, то ми висилали б Вам аркуші так, як будуть виходити з друку, а передмову Ви написали б опісля, маючи в руках усю книжку, і стаття Ваша була б надрукована напереді з особною пагінацією. Друк тексту новел, певно, потягнувся б до літніх вакацій, от тоді Ви й могли б написати передмову. Я з великим інтересом дожидаю відповіді на сю просьбу, бо ж новели мої досі або не чули зовсім слова прилюдної критики, або коли й чували, то такі слова, як Цеглинського, котрий ані похвалити, ані поганьбити не вмів без доносу» [т. 49, с. 235]⁴⁸⁹.

Драгоманов погодився на пропозицію Франка і повідомляв про це у відписі 20 березня / 1 квітня 1890 р.: «Тому, що Ви видасте збірку Ваших новел, я радий і за себе, й за публіку, і, звісно, радий буду написати передне слово (гріх Вам казати, що це “честь для Вас”), та тільки чи воно Вам потрібне й чи не пошкодить воно Вам перед цензурою в Росії? А сама книжка може як-небудь перейде через иностранную цензуру <...>»⁴⁹⁰.

У листі від 26 квітня 1890 р. Франко писав Драгоманову: «Щиро дякую Вам за обіцянку написати передне слово до моїх новел. Про цензуру російську мені

⁴⁸⁷ Там само. С. 95–96.

⁴⁸⁸ *Возняк М.* Незакінчена трилогія Ів. Франка «Чорна хмара». С. 341.

⁴⁸⁹ Франко мав тут на увазі рецензію Григорія Цеглинського на оповідання «Місія» (1887) (*Цеглинський Г.* Ватра. Літературний збірник. Видав В. Лукич. В Стрию, 1887. [Рец.] // *Зоря*. 1887. № 11. 1/13. VI. С. 194–195).

⁴⁹⁰ Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. С. 342.

байдуже, бо я знаю, що вона мого видання не пустить, хоч майже всі новели по-одинокі були друковані в Росії» [т. 49, с. 239]. У цьому ж листі Франко на прохання Драгоманова подав автобіографію, котра за спільним задумом мала бути надрукована разом з російським перекладом оповідання «До світла!», що його здійснила Ольга Франко для петербурзького журналу «Вестник Европы». Проте Драгоманов листом від 12/24 травня 1890 року запропонував помістити «curriculum vitae» до збірки «В поті чола»: «Ваша автобіографія цікава, я жалую тільки, що вона не довша, та в “В[естнике] Евр[опы]” її цілу помістити годі, бо вона виходить довша повісти. Якби Ви згодились не підрізувати ходу в Росії Вашій будущій книжці (“В поті”) з моїм переднім словом, то автобіографію я б помістив у критичну статтю з поводу книги. А тепер уже нічого не видумаєш для “В[естника] Е[вропы]”, як короткий витяг з автобіографії. А мені б хотілось, щоб публіка прочитала всю біографію. Подумайте, чи не пустити б її при книжці “В поті”, сохранивши її форму листу до мене, про що б я сказав і в переднім слові»⁴⁹¹.

Листом від 30 травня 1890 р. Франко відписував: «З моєю автобіографією робіть, що знаєте. Коли думаєте, що її можна пустити в Ваше переднє слово до “В поті чола”, то нехай іде, а коли б потрібно якусь часть обробити ширше, то й се можна. Та все-таки переднє слово Ви злагодьте; коли буде можливість обернутися до цензури російської задля пропуску книжки в Росію, то я можу яких 100 екземплярів пустити без переднього слова. Се мені не зробить ніякої трудності» [т. 49, с. 253–254]. Драгоманов зволікав із передмовою, що змушувало Франка приспішувати адресата: «Коли можна буде надіятися Вашого переднього слова до новел? Думаю, найдальше до половини августа друк їх тексту буде укінчений, то на той час треба би мати вже переднє слово» [т. 49, с. 255] (лист від 24 червня 1890 р.).

Франко надсилав Драгоманову окремі надруковані аркуші книжки. 23 червня / 5 липня 1890 р. Драгоманов відписував: «Переднє слово тоді напишу, як получу всі листи Вашої книжки. Не задержу її, будьте певні»⁴⁹². У наступному листі (3/15 липня 1890 р.) додавав: «Посилаю Вам curriculum vitae. Раджу Вам напечатати його в початку повісток після мого пер[еднього] слова. Листи повісток шліть у Женеву (14. Ch. Dancet)»⁴⁹³.

Тим часом у газеті «Діло» за 5/17 травня з’явилася «Оповідстка» про те, що збірка «В поті чола» вже друкується в друкарні Товариства імені Шевченка, видання становитиме 20–25 аркушів друку, і до неї «додане буде переднє слово М. Драгоманова» [розрядка газети. – М. Л.]⁴⁹⁴. Схожий анонс опублікувала газета Kurjer Lwowski за 21 травня 1890 р.; ним повідомляла, що збірка «W rosie czoła, opowiadania z życia ludu roboczego» з передмовою Драгоманова незабаром вийде друком⁴⁹⁵. На здогад М. Мороза, автором замітки був Франко⁴⁹⁶.

Оголошення про незабарну появу збірки вміщено й у журналі «Зоря». За твердженням М. Возняка, її автором також є Франко: «“В поті чола – оповідання з життя робучого люду”. Під таким заголовком появиться вже невдовзі збірник оповідань звісного нашого письменця д. Івана Франка, друкованих в різних часах в протягу 14 літ по різних наших і польських часописах, а почасти нігде не друкованих. Замітимо, що значна часть їх появилася і в нашій “Зорі”. Всіх оповідань увійшло в сей том 20. З них тільки одно (“Між добрими людьми”) не було досі нігде

⁴⁹¹ Там само. С. 356.

⁴⁹² Там само. С. 360.

⁴⁹³ Там само. С. 362.

⁴⁹⁴ [Оповідстка] // Діло. 1890. № 101. 5/17. V. С. 3.

⁴⁹⁵ Kurjer Lwowski. 1890. № 140. 21. V. S. 6.

⁴⁹⁶ Мороз М. Літопис життя і творчості Івана Франка. Т. II. С. 167.

друковане, одно (“Маніпулянтка”) написане і друковане було тільки по-польськи, одно (“Муляр”) написане первісно по-руськи, друковане було тільки в польським перекладі, а перед руською публікою являється перший раз, решта писані по-руськи і друковані були в руських часописах і виданнях <...>. Однак замітити треба, що многі оповідання в сім новім виданню являються або значно перероблені, або принайменше з численними поправками язовими і стилістичними. До тексту долучений буде словарець з виясненням менше уживаних слів, особливо для читачів російських і польських, напереді ж додане буде передне слово д. М. Драгоманова, в котре ввійде також коротка автобіографія автора. <...> Щиро поручаємо се видання нашій публіці, котра, численно його закупуючи, окаже признання літературній діяльності автора і тим його заохотить посвячувати в будуччині всі свої сили і працю виключно українсько-руській літературі»⁴⁹⁷.

Знаючи про підготування збірки до друку, Михайло Павлик у листі до Драгоманова від 11 жовтня 1890 р. приспішував останнього і заодно висловлював свої міркування про твори Франка, невисоко їх оцінюючи: «Знаю, що Вам тепер страшенно ніколи, а все-таки попрошу Вас поспішитися з передним словом до Франкових оповідань, бо одно, що люде (навіть з Росії) чекають і доправляються, а друге, що задержка для нього й економічна руїна. Про самі оповідання Вам, мабуть, небагато прийдеться писати – вони, по-моєму, по більшій часті слабі (його праці взагалі не є серйозні студії з життя, хоть такі, напр[иклад], як Успенського – все дух і навіть манера романтичні). Мабуть, більше прийдеться Вам писати про генезу нашого руху в Гал[ичині] і про наше теп[ерішнє] становисько серед русинів обох партій»⁴⁹⁸.

Поява книжки затримувалася у зв’язку з браком передмови Драгоманова, що викликала нарікання у Франка. У листі від 17 жовтня 1890 р. він писав: «Жду, жду на Вашу передмову до моїх новел та й надію трачу. Думав, що, може, у Вас хто недужий в сім’ї, або що-небудь інше неблагополучно, та й вибив собі з голови сю думку. Се було би дуже сумно. Так і міркую, що Ви дуже заняті, або, може, не дістали моєї книжки, котру я послав Вам зараз по моїм приїзді з Відня. Будьте ласкаві, озвіться хоч так хоч сьак, а то мені дуже прикро і налягати на Вас, і остатися брехачем перед публікою. А тепер якраз була найліпша пора для продажі книжок – і минула. Та вже будьте ласкаві, зробіть, що зможете, щоб я міг якнайскоріше випустити книжку в світ» [т. 49, с. 261].

Нарешті, у 20-х числах листопада 1890 р. Франко отримав обіцяне «Передне слово» до збірки, написання якого датовано 6 листопада. Про це свідчить лист Франка від 29 листопада до А. Кримського, котрому письменник також надсилав видрукувані сторінки збірки з надією на рецензію: «Даруйте, що так опізнився з присилкою Вам решти “В поті чола”. Та вина тут не моя, а автора передмови, котрий опізнився з її написанням і ледве перед тижнем прислав її, так що вона [книжка. – М. Л.] й досі ще не готова. <...> Передмову, титулову картку і обложку надіюсь вислати на другий тиждень» [т. 49, с. 262].

Попри це, журнал «Зоря» опублікував новий анонс збірки: «“В поті чола”. Заповіданий нами збірник образків з життя робучого люду Ів. Франка вже появилася під наведеним заголовком, і на стор. 1–320 містить ось які оповідання <...>. До книжки додано “Пояснення менше уживаних слів” наших на мову московську <...>. Видання, друковане правописом фонетичним в вел[икій] 12-ці на краснім

⁴⁹⁷ Зоря. 1890. № 17. 1/13. IX. С. 269.

⁴⁹⁸ Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895). Чернівці, 1910. Т. 6 (1890–1891). С. 78.

вєліновім папері в друкарні Товариства імени Шевченка, представляєсь дуже гарно. <...> В нашій теці єсть ширша критична розвідка про се видання, котру-то розвідку помістимо в ч[исл]і 1 на рік 1891. Поки, одначе, она появиться, радимо нашим поваж[аним] читачам познайомитись із самим виданням і численними замовленнями заохотити автора до надрукування дальших томів оповідань, котрі суть справдешньою окрасою нашої літератури»⁴⁹⁹.

Цю замітку також опубліковано без підпису. О. Мороз та М. Мороз припустили, що їх автором був В. Лукич (Левицький), редактор «Зорі»⁵⁰⁰. М. Возняк доводив, що обидві замітки написав Франко: «Що повідомлення про друкування книги виходило від самого Франка і належить його перу (бібліографи досі цієї роботи не зафіксували), свідчить автограф, збережений в архіві Василя Лукича»⁵⁰¹.

На початку грудня 1890 р. збірка нарешті вийшла друком⁵⁰². Уже в листі від 7 грудня 1890 р. Франко дякував Драгоманову за «Передне слово»: «Даруйте, прошу, що я так пізно зібрався написати Вам, і позвольте при тім широко подякувати Вам за гарну передмову до моїх новел. Вона враз із мою автобіографією буде видрукована, заким ще сей лист дійде до Ваших рук, і я швидко постараюсь прислати Вам пару екземплярів моєї книжки» [т. 49, с. 263]. Цей лист суперечить твердженню Я. Яреми про те, що збірка побачила світло денне у січні 1891 р.⁵⁰³

До речі, «В поті чола» – єдина збірка Франка (включаючи й поетичні), котра з'явилася не з його передмовою. Книжка, за Франковим задумом, мала б виховувати інтелігенцію, здатну побачити й зрозуміти проблеми життя «робучого люду», спроможну через вирішення цих проблем максимально зблизитися з народом. Не випадково у передмові до збірки Драгоманов писав: «Тут ми бачимо плід праці цілком свідомої в формі, і в змісту». Література повинна бути правдивим дзеркалом «типових пригод дійсного (реального) життя»; дзеркалом, що «загріє щирою прихильністю до людей (гуманністю) і яко таке мусить обертатись найчастіше до тих верстов громади, до котрих належить найбільша часть людности, тобто до так званого простого народу, до тих, що заробляють собі й більшій частині других верстов хліб у поті чола». Франкова праця, зазначив Драгоманов, викликає прихильність до простого народу й спонукає освічених людей «обернутись до того люду, як до брата». Так розуміють завдання літератури в усіх освічених країнах⁵⁰⁴. Крім того, книжка мала б виконати репрезентативно-популяризаційну роль, демонструючи читачам інших національностей (полякам, євреям) життя простих русинів. Тим-то Франко «хоть і не кричить про свою рущину, а служить їй, мабуть, чи не більше, ніж хто інший з теперішніх руських писателів». Автор «Переднього слова» відзначив також великий поступ уперед, що його здійснила галицько-руська література останніми роками⁵⁰⁵.

«Хай громада побачить, – писав на закінчення Драгоманов, – скільки то поту, і навіть кровавого поту потекло з чола самого писателя, поки він узявся малювати поти чола других людей, скільки текло його й тоді, коли він писав свої повісті...

⁴⁹⁹ Зоря. 1890. № 22. 15/27. XI. С. 351.

⁵⁰⁰ Мороз О., Мороз М. Матеріали до бібліографії критичної літератури про Івана Франка (1875–1938) // Іван Франко. Статті і матеріали. Л., 1962. 36. 9: Присвячується 100-річчю з дня смерті Т. Г. Шевченка. С. 204.

⁵⁰¹ Возняк М. Велетень думки і праці. К.: Держлітвидав УРСР, 1958. С. 228.

⁵⁰² Мороз М. Літопис життя і творчості Івана Франка. Т. II. С. 185.

⁵⁰³ Ярема Я. Хронологія життя і творчості Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імени Івана Франка, 2006. С. 52–53.

⁵⁰⁴ Драгоманов М. Передне слово // Франко І. В поті чола. Образки з життя робучого люду. Львів: Наладом Ольги Франкової, 1890. С. I.

⁵⁰⁵ Там само. С. II–III.

Та чи буде ж кінець сим потокам і тепер, коли Франка почина вже визнавати і шанувати ширший світ, чужина?.. Коли б то!.. Та навряд!..»⁵⁰⁶.

Михайло Гнатюк зазначав, що «жанр “переднього слова” не давав можливості М. Драгоманову дати широке тлумачення малої прози І. Франка», хоч і містить низку оригінальних спостережень над проблематикою й естетикою Франкової прози. З іншого ж боку, ця передмова – «зразок реалізації М. Драгомановим методу порівняльного дослідження у статті про творчість окремого письменника»; у ній оприявлено одну з основних засад Драгоманова-літературознавця: прихильність до європейської реалістичної школи, особливо до творчості Е. Золя⁵⁰⁷.

До збірки додано «Пояснення менше уживаних слів», де Франко дав тлумачення російською мовою 376 діалектних слів та ідіом, які могли б бути незрозумілими для наддніпрянського читача. Серед них є лексеми з військової справи (бранка, зицирка), будівництва (ботюк, варцаб, платва, драниця), ремісництва (коновка, цпивно), ботаніки (осет, підбіл, трепета) та ін.⁵⁰⁸

Різноманітна (містить етюд, оповідання, образки, новели, повістки), політематична й багатопроблемна (розробляє селянську, виховну, «професійну», шляхетську, тюремну, любовну тематику й проблематику), вона стала етапом реалізації Франкової програми створення збірною образу «галицької суспільності в різних її верствах, у різних змаганнях, працях, заробітках, стражданнях, поривах, ілюзіях та настроях» [т. 33, с. 400]. Втілення задуму передбачало настанову на спостереження, дослідження, аналіз і верифікацію фактів і явищ, здобутих безпосередньо з довколишнього соціального світу, із суспільного та індивідуального життя особистості. Майже всі сюжети збірки «В поті чола» базуються на дійсних фактах, про що Франко зізнався в тому самому листі до Драгоманова від 26 квітня 1890 р.: «Про свої новели скажу тільки одно, що майже всі вони показують дійсних людей, котрих я колись знав, дійсні факти, на котрі я дивився або про котрі чув від свідків, малюють крайобрази тих закутків нашого краю, котрі я, як-то кажуть, перемеряв власними ногами. В такому розумінні всі вони частки моєї автобіографії» [т. 49, с. 251–252].

Персонажами збірки є представники різних суспільних верств (селяни, зокрема й люмпенізовані, робітники, ремісники, інтелігенти, шляхта), професій (учителі, службовці, жандарми, військові, повії), національностей (українці, поляки, євреї, цигани), різного вікового цензу. Однак не професія чи національність персонажа цікавить Франка сама по собі – героїв кожного з оповідань виведено в складній, іноді екстремальній життєвій ситуації, яка за незначними винятками врешті-решт призводить до занепаду особистості (втрати матеріальних цінностей або зміни морально-етичних пріоритетів), незрідка до її смерті. У цьому її своєрідна унікальність.

«В поті лица твого їстимеш хліб твій, доки не вернешся в землю, що з неї тебе взято; бо ти є порох і вернешся в порох»⁵⁰⁹, – цей біблійний імператив становить ідейне осердя збірки. Майже всі її персонажі важкою працею здобувають собі засоби до існування, причому їхня діяльність глибоко вкорінена в соціальний контекст. Франкові важливо показати ті суспільні умови, в яких персонажі заробляють на цей хліб, яку ціну платять за нього, чи мають хоч найменшу сатисфакцію від суспільства за важку працю. Здебільшого скривджена й принижена соціально-еко-

⁵⁰⁶ Там само. С. IV.

⁵⁰⁷ Гнатюк М. Іван Франко в літературно-естетичних концепціях його часу. С. 77.

⁵⁰⁸ Якимович Б. Іван Франко – видавець: Книгознавчі та джерелознавчі аспекти. С. 286.

⁵⁰⁹ Буття: 3, 19 // Святе Письмо Старого та Нового завіту. Б. м., 1991. С. 6.

номічним устроєм, особистість нерідко стає його жертвою, часто маргіналізується суспільством, нераз шукає способів помститися йому. Такий устрій, безперечно, потребує змін – у цьому полягає наскрізна метатекстова ідея книжки. Мав свого часу рацію М. Євшан: «Люди, які простягають до вас руки з тих образків і просять о поміч, – отсе центр тих новел. Франко вповні досягає тут того, чого хоче: будить заінтерсовання і співчуття до тих людей, що в поті чола працюють, відкриває нагу правду життя, його рани, недомагання, невблаганність»⁵¹⁰.

Збірка віддзеркалює систему антропологічних поглядів письменника другої половини XIX ст., згідно з якими «саме суспільство не є якоюсь абсолютною абстракцією»; воно – це «органічна єдність діяльних людських одиниць, різних суспільних груп, верств, прошарків, які між собою пов'язані різноманітною діяльністю, що творить їх як самодостатню динамічну цілість». У такій цілісності діяльність людини визначається усвідомленням її матеріальних і духових потреб, інтересів, вимог⁵¹¹. Художня творчість Івана Франка, зокрема прозова, виразно антропоцентрична; митець, отже, крізь призму певного індивідууму або й соціуму «аналізує суспільне життя та історію як вияв та реалізацію діяльності людини, суспільних верств, народу, людства»⁵¹². Іншими словами, людина – той першочерговий і визначальний чинник, навколо якого розгортаються всі творчі інтенції та модули письменника; ба й більше, особистість у Франка – не лише об'єкт студій, а та самодостатня одиниця, котра шукає й осмислює своє місце в суспільстві, історії, природі, Божому промислі.

«В поті чола» – це вагомий внесок у здійснення великого задуму «Галицьких образків», що його письменник реалізовуватиме до кінця своєї творчості шляхом упорядкування й видання багатьох збірок, зокрема «“Добрий заробок” і інші оповідання» (1902), «“Панталаха” і інші оповідання» (1902), «“Малий Мирон” і інші оповідання» (1903), «“На лоні природи” і інші оповідання» (1905) тощо. Ба більше, наступні прозові збірки Франко формував на основі творів з книжки «В поті чола», в чому зізнавався у передмові до збірки «“Батьківщина” і інші оповідання»: «Розпочавши в р. 1902, після умови з добродієм А. Хойнацьким, збірне видання моїх оповідань, що мало обняти 12 томиків, кожний по 12–15 аркушів друку, я розбив збірку “В поті чола” на кілька груп і випускав томик за томиком способом, що до оповідань, друкованих уже в збірці “В поті чола”, додавав нові, або написані ad hoc, або друковані перед тим у різних періодичних часописах і не видавані окремо» [т. 38, с. 485]. 1903 року коломийська газета «Поступ» у двох номерах (24 та 25-му) повідомляла: «А. Хойнацький, накладчик цілого ряду книжок наших авторів, оголосив сими днями проспект на збірне видання оповідань І. Франка, до якого не ввійдуть лиш ті оповідання, що вийшли або мають вийти накладом “Видавничої спілки”. Видання об'їме наразі 10 томів белетристики і два томи праць наукових з обсягу історії літератури і критики. Ціла серія з 12 томів <...> вийде друком до кінця 1904 року; перші 6 томів будуть готові ще в сім році. Се нове видання буде містити об'єм пере-друків давніших оповідань також цілий ряд нових або досі не друкованих, і то так, що кожний том об'їм давніших буде містити також нові твори. До кінця мая с[ього] р[оку] вийдуть у світ три перші томи п. н.: “Т. I. Добрий заробок і інші оповідання”. “Т. II. Панталаха і інші оповідання”. “Т. III. Малий Мирон і інші оповідання”. Дальші томи будуть містити: “Т. IV. З бурливих літ”. “Т. V. Над Че-

⁵¹⁰ Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності). С. 141.

⁵¹¹ Пашук А. Філософський світогляд Івана Франка. С. 18.

⁵¹² Там само. С. 38.

ремошем”. <...> Видання не має спільного титулу, кожний том творить для себе окрему цілість і продається також окремо <...>»⁵¹³.

Реалізувати ці задуми до кінця не судилося. Хойнацькому вдалося видати тільки п'ять із запланованих 12 томів, причому п'ятою книжкою стала збірка «“Маніпулянтка” і інші оповідання» (1904), а збірка «Над Черемошем», до котрої мали б увійти «Терен у нозі» та «Як Юра Шикманюк брів Черемош», світу Божого так і не побачила. Богдан Якимович пояснив нереалізованість цього задуму браком коштів у видавця Хойнацького: «Друкував А. Хойнацький Франкові твори у друкарні НТШ. Книжки виходили накладом у 3000 примірників кожна. Як свідчать архівні документи, їх друкували на власному папері замовника. Мабуть, саме борги за папір Ставропігії послужили причиною арешту книжок, які А. Хойнацький зберігав у книгарні тієї ж установи, якою завідував»⁵¹⁴. Підтвердження цьому фактові дослідник відшукав у листі Франка до С. Єфремова від 31 травня 1905 р.: «Моє тутешнє видання, розпочате Хойнацьким, зовсім пропало; надруковано досі 5 томиків, але Ставропігія арештувала їх за довги Хойнацького і не пускає в продаж» [т. 50, с. 266].

Збірка «В поті чола» викликала резонанс у критиці, стала об'єктом досить прискіпливого аналізу. Євген Левицький у незавершеній рецензії насамперед вказав на слабкість галицько-руської інтелігенції в суспільно-політичних та економічних процесах тогочасного життя, її відірваність від простого народу (селянства), що виразно відбилосся на літературі: «Література наша не видала досі таких творів, котрі б були глибшими студіями реального життя, дзеркалом суспільного побуту, образом громадських порядків». Письменство, якщо й виводить образи з середовища простого люду, то не показує їх у праці, «в боротьбі за хліб насущний» (у полі, в суді, у в'язниці, при виборах тощо), у суспільних відносинах, демонструючи їх здебільшого як етнографічні типи. Іншими словами, інтелігенція «не станула <...> на ґрунті реальних інтересів котрої-небудь верстви, а пливала поверха, чіплялася зверхніх форм народного життя. <...> Сей признак, тотя ціха поверховости, основна черта “галицько-руської культури”, видала письменство без одного реального типу мужицького та попівського, без зображення тих верстов, що репрезентують в Галичині цілий руський нарід»⁵¹⁵. За таких обставин Франкові, на думку рецензента, належить чільне місце в галицько-руській літературі, адже він «реальним розумінням життя стоїть далеко-далеко вище від галицької інтелігенції. Без найменшої помилки можна сказати, що він є перший у нас, що звів літературу на ґрунт реальний і вказав їй нову властиву дорогу». Перевагу Франкові, за Левицьким, забезпечує насамперед той факт, що він є соціалістом-теоретиком, отже, вмє добирати для своїх оповідань тему з глибоким суспільним значенням, розуміє життя і відносини народного побуту, і, зрештою, те, що вийшов не з лона галицької інтелігенції, а був селянським сином»⁵¹⁶.

Відзначено, що збірка висвітлює найрізноманітніші боки сучасних порядків; її твори згруповано довкола фактів вагомого суспільного значення, хоча й не всі вони (зокрема, «На дні», «Довбанюк», «Два приятелі») «лучаться в одну органічну цілість з іншими», адже «На дні», наприклад, – «поважна суспільно-психологічна студія», котра «геть-то виходить поза вузькі рамки “образків”». Рецензент виокремив декілька груп творів: 1) ті, що застановляються над економічним становищем

⁵¹³ Поступ: популярно-науковий тижневик. 1903. № 24. 13/26. VI. С. 7. Те саме: № 25. 20. VI/3. VII. С. 7.

⁵¹⁴ Якимович Б. Іван Франко – видавець: Книгознавчі та джерелознавчі аспекти. С. 298.

⁵¹⁵ Левицький С. В поті чола [Рец.] // Народ. 1891. № 3. I. II. С. 49.

⁵¹⁶ Там само. С. 50.

селянства («Сам собі винен», «Слимак», «Хлопська комісія»), особливо відзначивши останній: «Волосся стає на голові, кров стинається в жилах, серце стискається з досади та жалю. <...> Кілько розбуджених звірських інстинктів, яке варварство і знущання над чоловіком, котрому саме життя не дало в руки іншого фаху, крім злодійства! І читаючи отсе оповідання, приглядаючися тій “хлопській комісії”, ви певно до крайности ображені в вашім почутті гуманности, задрожите перед думкою, що там, удолі по селах, у тих масах широких цивілізація так мало пустила променів!...».

2) педагогічні оповідання, котрі «вважають незвичайним гумором, великою, в порівнянні до інших образків, вірністю обсервації, докладністю дитинячої психології, в чому, безперечно, видно вплив особистих приключень та споминків, вплив власної школи життя». Франко, за рецензентом, правдиво розкрив ті обставини, за яких формуються думки і почуття сільської дитини, коли навіть найближчі родичі нівелюють її спроби самостійного і критичного мислення⁵¹⁷. Кілька років опісля, у листі до А. Кримського від 8 серпня 1898 р., Франко закинув Є. Левицькому доктринерську апіорність у підході до оцінювання творів зі збірки «В поті чола» [т. 50, с. 109].

Одночасно з Є. Левицьким на збірку Франка відгукнувся рецензією Агатангел Кримський (її опубліковано в журналі «Зоря», 1891, №№ 3, 4). «Ці оповідання, – писав він, – зовсім не те, що остатні твори Франка – усякі Граби та Трацькі, які могли би здатися хіба для довшого роману, але окреме зовсім не цікаві: повістки “В поті чола” варті великого пошановку, бо задумані глибоко, порушують важкі, пекучі питання». Твори збірки тісно пов’язані однією гуманістичною ідеєю й чітко випрозорюють завдання автора: «під загалом висловлених думок сміливо підпишеться кожна чесна людина, бо Франко виступає тутечки проти того, що дійсно гнобить усіх; промовляє в користь “принижених і ображених”, будь старих, будь малих»⁵¹⁸. Ведучи мову про дитячі оповідання збірки, критик відзначив Франкову точність у зображенні вад тогочасної системи шкільного виховання, де панують сваволя, тиранія над словом і думкою учня. При цьому зазначив, що ці оповідання нагадують твори М. Пом’яловського: «Навряд чи я помилюсь, сказавши, що Пом’яловський мав дійсно вплив на Франка: многі місця нашого знаменитого письменця достоту такі, як в “Очерках бурсь”, а “Малий Мирон” нагадує “Вукола”. Тільки ж Пом’яловський пише з більшим талантом і виразніш; особа його Вукола не має в собі тих помилок психологічних, що Мирон Франка». На думку Кримського, Миронові експерименти про те, чим дитина бачить, його досліди з вухами й ротом неспіввідності з віковим статусом персонажа. Крім того, рецензент віднайшов інтертекстову паралель між Мироном Франка й Васильком з оповідання Марка Вовчка «Два сини»⁵¹⁹.

Одним із найкращих творів збірки Кримський назвав «Лесишину челядь». «Взагалі вартність новель Франка становить та обставина, що, коли він торкається тут якого-небудь питання, то саму теорію, з якою багато хто не згодився б зглядом оконечного її ідеалу, він виводить на практичний ґрунт; прихильник соціалізму, він такечки обстає за здійсненням лиш ч а с т к и , найближчої точки своєї мети, через що, однак, не перестає бути соціалістом, а тим часом на т а к у програму мусить пристати усякий поступовець, хоч би був не соціалістом»⁵²⁰.

⁵¹⁷ Там само. № 4/5. 1. III. С. 76–77.

⁵¹⁸ Хванько А. [Кримський А.]. В поті чола. Образки з життя робучого люду. С. 307.

⁵¹⁹ Там само. С. 310–311.

⁵²⁰ Там само. С. 311, 313.

На кожного, хто терпить, Франко споглядає люблячим оком, «в кожному наш славний письменник одшукує “божественну іскру” і взиває нас на милість до пригноблених». Найбільше ж уваги звертає на економічні питання задля покращання долі простої людини. При цьому він вміє «оповідати дуже ловко, дуже ярко», не намагаючись ідеалізувати персонажів. Часто з творів письменника прозирає ставлення селян до закону як до чогось необов'язкового, «бо мужик зна свій, інший закон»; Франкові селяни часто так критикують існуючі порядки, що їм міг би позаздрити маститий публіцист.

Твори збірки, на гадку Кримського, позначені виразною тенденційністю («він який-небудь життєвий випадок підведе під теорію і дасть своє світло»), в чому рецензент убагає і переваги, й хиби Франкового таланту. З одного боку, перед читачем постають події, свідомо освітлені з потрібних боків, відкривається глибину людської душі, жахіття страшних сцен тощо; з іншого, усе зображене виходить назагал вселюдським, безнаціональним, космополітичним: на відміну од героїв І. Нечуя-Левицького, «нераз любісінько можна вважати франківського русина і за українця, і за кацапа, і за поляка, і за німця, і за італіяна, – кого хочете!»⁵²¹. Адже, зображуючи галицьке життя, він бере з нього лише ті риси, які потрібні йому для втілення власної ідеї. Тим часом образки з життя «цілком без соціалістичної тенденції» (наприклад, «Лесишина челядь») припали критикові до душі значно більше, бо видають достеменне знання народного побуту й селянської душі. Кримський відзначив гарну мову творів і пожалкував, що Франко «тратить свої сили на дрібні повістки, а не пише довшого суспільного роману. В недовгих новелях, якої б високої ціни вони не були, талант Франка не може розгорнутися в усій повні»⁵²².

Слід зауважити, що цю рецензію писав 20-літній юнак (не той учений-енциклопедист, яким він став перегодом!), який ще до оприлюднення її у «Зорі» писав Франкові виправдального листа (від 23 грудня 1890 / 4 січня 1891 р.), в якому визнавав хиби своєї-таки праці: «В “Зорю” я послав поганеньку рецензію про Ваші новели <...>. Рецензія вийшла і довга, і слабенька, бо я підчеркнув тільки децицю з головнішого або навіть не з головнішого, а просто видаючогося. Певне, що талантові Вашому оддана належна йому честь. Впрочім, все це б ще не біда, бо розбирати Ваші чудові повісті не можна (як слід) в об'ємі газетної статті. Але я винен, що я там допустив спори з “Народом”! Вислав я її Левицькому ще в початку листопада н[ового] ст[илію], а тепер вже не хтілося вичіркувати того. Не хочу я сказати, що я тепер не поділяю тих думок, які написав. Ні, я писав щиро, але зовсім злишньо»⁵²³.

У листі до Франка від 26 вересня 1893 р. Кримський зізнався: «Біда тільки ось у чім. Коли я писав рецензію на “В поті чола”, В. Лукич не згодився друкувати її без одмін, дарма що тая рецензія вже й так була писана в бажанім для “Зорі” дусі»⁵²⁴.

Той-таки Кримський давав читати Франкову збірку Олександрові Веселовському (1838–1906), російському літературознавцеві й фольклористу, професорові Петербурзького університету, котрий також схвально відгукнувся про неї. Оцінки

⁵²¹ «Ця оцінка майже дослівно збіглася з думкою польського поступовця Станіслава Василевського. Він звертав увагу, що й Андрій Темера, головний герой “На дні”, й робітник із “Муляра” не мали національності: вони могли бути і поляками, й українцями. “Нема у нього [Франка. – М. Л.] русинів, поляків, жидів – а тільки темні і терплячі люди”» (*Грицак Я.* Пророк у своїй Вітчизні. С. 380).

⁵²² *Хванько А.* [Кримський А.]. В поті чола. Образки з життя робучого люду. С. 319–320, 322.

⁵²³ *Кримський А.* Твори: В 5 томах. Т. 5. Кн. 1. С. 17–18.

⁵²⁴ Там само. С. 122.

Веселовського Кримський переповів Франкові в листі від 15 травня 1892 р. з Москви: «Розкажу Вам, що мені сказав проф. Веселовський за Ваші книжки (“В поті чола”). Він раніше нічого Вашого був не читав; стрічаючись в “Киевск[ой] стари-не” з творами “Мирона”, він не мав часу звертати увагу на цього писателя і, таким чином, дотепер він знав Вас тільки по чутті. Я йому дав Вашу книжку мовчки, не хочучи заздалегідь звертати увагу на котресь з оповідань, і сьогодні зайшов почути його гадку. Крім Вашої книжки, я мав ще багато других тем, які треба було нам сьогодні зачепити, але Вес[еловський] одразу звів розмову на Вас, і суть тієї розмови перекажу Вам коротко.

“Я прочитав дещо, – сказав мені професор, – і мене взяла досада, страшенна досада: існують такі речі на світі, а ми, росіяни, за них і не знаємо! Повісті Франка тра читати задля того, щоб побачити, яким повинен бути нату-р а л і з м”. (Про росіян мають Ваші твори велику вагу через те, що Ви письмен-с л о в ’ я н с ь к и й , с [ебто] близького народу). Найбільше хвалив він Ваше “На дні” та “Між добрими людьми”: “Просте, шире, а разом яке глибоке!” Одним словом, по його думці, Ваші твори однаково визначаються як з літературного боку, так і з ідейного. “І знаєте що? – каже він. – Мені прийшла в голову гадка, котру я думаю здійснити літом, дарма що в мене є безліч других давно визначених робіт: я хочу написати про Франка цілу статтю, щоб познайомити наших земляків з ним”. Потім він розпитував мене взагалі про Вас»⁵²⁵.

У відписі 21 травня 1892 р. Франко висловлював вдячність Кримському, а також судження про власну творчість: «Шире спасибі Вам за те, що дали мої новели до прочитання такому чоловікові, як Веселовський <...>. Суд його про мої новели видався мені трохи підхлібний; може бути, що він прикладав до мене занадто по-блажливу мірку. Я чую добре, аж надто добре, границі свого таланту, і ніяка похвала, навіть з уст таких компетентних знавців, як Веселовський або Дашкевич, не заставить мене забути про ті границі. Колись у “Правді” котрийсь український критик, не тямлю котрий, дуже вірно замітив в моїх писаннях певну сухість – я б назвав її вбожеством свіжих, пластичних вражень і образів, на котрі такий багатий, напр[иклад], Мирний або Короленко. Нема у мене дару (хоч є зусилля) викликати в читателю те, що називається Stimmung [настрій. – М. Л.], вирисувати фігуру “во весь рост”, з її оточенням, підхопити і передати наглядно процес її розвою, як се вміють такі великі майстри, як Золя та Дікенс (чи Ви замітили, що й Гоголь сього не вмів?). Я собі скромний мініатюрист і ледве чи зможу вибитися з тої тісної рамки. Широка повість, роман, мабуть, так і не дасться мені» [т. 49, с. 334–335]. Письменник був утішений наміром Веселовського написати про нього статтю для російських читачів: «Звісно, – писав він, – се була би для мене не тільки велика честь, про яку мені, привикшому до галицьких лайок, підозрівань або промовчування, і в сні не снилося, але я певний, що була б і наука, бо вже ж такий чоловік, як Веселовський, пустомельної або голословної статті не напише, а розбере річ глибоко, не нагородить глупостів, як Огоновський, не буде ані гупо придиратися, як наш професор (хоч, звісно, дещо, в деталях, він замітив вірно і, хоч несвідомо, підійшов-таки до моєї фатальної границі, про котру я вище згадував), ані не буде безглузду хвалити так, як Цеглинський в рецензії на “Панські жарти”. Та, признаюсь Вам, мені якось не віриться, щоб ся річ могла сповнитися; не під такою, мабуть, зіздуою я родився, щоб аж веселовські мали знайомити Росію з моїми скромними писаннями; а ентузіасти такі, як Ви, по слов’янським полю рідко посіяні» [т. 49, с. 335]. Планованої статті про Франка Веселовський не написав.

⁵²⁵ Там само. С. 56.

Ув огляді «Najświeższe objawy piśmiennictwa ruskiego» («Найсвіжіші вияви українського письменства») польський літературознавець, критик і фольклорист Леон Василевський (у «Kraj-u» під псевдонімом Płochocki) коротко зупинився на Франковій збірці. «Єдиний значніше талановитий український письменник, – писав він, – вихований на неродючому ґрунті галицької Руси, Іван Франко, видав минулого року збірку образків п[ід] з[аголовком] “В поті чола” [в оригіналі “W rosie czoła”]. – М. Л.]. Твори ці, безперечно, гарні. Вони могли б забезпечити авторові почесне місце в будь-якому іншому, і в значно багатшому нашому письменстві. Постаті слабких, убогих, принижених, зневажених змальовано тут з такою пластикою і з таким реалізмом, що змушує читача до глибокого замислення над долею тих селян, циган, жидів, в’язнів і нещасних жінок, над причинами їхнього падіння і поневіряння, котрі конечно приховані в неморальному стані всього суспільного устрою.

Твори Франка, написані по-польськи, вміщено в наших часописах. Читачі “Краю” напевно пригадують собі кілька його нарисів, як-от “Оловець”, “Домашній промисл” та ін. Наша громадськість, отже, може відтак вважати Франка за такого, що наполовину належить нам. Єдиний закид, що його варто зробити тим гарним образкам з ультраукраїнської позиції, стосується до їхньої мови, котра рясніє зворотами й виразами, чужими для української мови»⁵²⁶.

Збірка «В поті чола» стала об’єктом аналізу в «Історії літератури руської» О. Огоновського. Хоча збірка й становить собою цілість, та все ж твори «Два приятелі», «Малий Мирон», «Хлопська комісія», «Історія моєї січкарні», «Довбанюк», на думку автора монографії, можна вилучити з неї. Найкращими творами визнано «Лесишину челядь» (що її «зобразив автор в напрямі реальнім з закраскою романтичною»), «На дні» та «Маніпулянтку»⁵²⁷.

Хоча повістки «На дні» та «Маніпулянтка» автор написав «з великим артизмом», та талант І. Франка, за Огоновським, сильніше виявляється в дрібних оповіданнях, «котрі не суть студіями психологічними, але вважаються неначе фотографіями з життя суспільного (“Трицева шкільна наука”, “Schönschreiben”, “Слимак”, “Добрий заробок”, “Ліси і пасовиська”))»⁵²⁸. Незважаючи на те, що автор охоплює майже всі сторони «суспільного побуту», твори його збірки навряд чи «дадуться зложити в одну велику картину лихоліття люду русько-українського», – у цьому рецензент погоджується з А. Кримським. Полемізуючи з останнім, Огоновський відзначив також оригінальність Франкових оповідань, не вбачаючи в них ремінісценцій із творів інших письменників, «хіба що колорит картинки “Лесишина челядь” нагадує подекуди манеру ідилічних оповідань Федьковича»⁵²⁹.

Лев Турбацький підкреслив, що до збірки «В поті чола» увійшли найкращі твори Франка. «Поміщені тут оповідання зовсім різнородного змісту. Передовсім заслуговують ту на ближчу увагу автобіографічні оповідання Франка “Оловець”, “Трицева шкільна наука”, “Schönschreiben”, “Малий Мирон”, де змалював він вплив оточення сільського на діти, поведіння мужиків з дітьми, трохи більше розвиненими, і шкільні відносини, що місто розвинути дитину, приголомшають її»⁵³⁰.

⁵²⁶ Płochocki [Wasilewski L.]. Najświeższe objawy piśmiennictwa ruskiego // Kraj. 1891. № 14. 5/17. IV. S. 8; передрук: Kurjer Lwowski. 1891. № 111. 22. IV. S. 5.

⁵²⁷ Огоновський О. Історія літератури руської. Част. 3. Відд. 2. С. 1023–1024.

⁵²⁸ «Для О. Огоновського найбільше значення має автобіографізм цих оповідань, те, проти чого виступатиме І. Франко пізніше у статті “Причинки до автобіографії”, застерігатиме проти прямого отождолення своєї особи з художніми творами, зокрема творами шкільного циклу» (Гнатюк М. Іван Франко в літературно-естетичних концепціях його часу. С. 92–93).

⁵²⁹ Огоновський О. Історія літератури руської. Част. 3. Відд. 2. С. 1053.

⁵³⁰ Турбацький Л. Іван Франко (В 25-літній ювілей його літературної діяльності) // Буковина. 1898. № 125. 21. X / 2. XI. С. 1.

Збірка «В поті чола» збудила інтерес до галицьких письменників у російській Україні, про що повідомляв Франка Сергій Деген листом від 9/21 вересня 1898 року: «<...> саме тепер російська публіка починає цікавитись галицькою літературою і почасти Вашими повістями. Доказом тому є хоча б і той варунок, що частина Ваших повістей, виданих ще в р. 1890 в збірці п. з. “В поті чола”, перекладена на мову російську, притому деякі з їх появились в друку після мого перекладу». С. Деген переклав російською мовою оповідання Франка «Добрый заробок» («Хороший заработок»), «Два приятелі» («Два приятеля. Повесть Ивана Франка») та «Сам собі винен» («Сам виноват. Рассказ Ивана Франка»). Переклади опубліковано в газеті «Саратовский дневник» 1894 р.⁵³¹ Попри це, твори Франка, на думку Дегена, повинні бути більш доступними широкій читацькій публіці: «Але ж, на превеликий жаль, повісті Ваші, що не заведені до згаданого збірника, майже не приступні задля тих, що бажали б іти назустріч бажанням суспільности, що нахилиється до галицької літератури». У зв'язку з цим Деген звернувся до Франка з проханням надіслати йому свої твори, аби він міг перекласти їх російською мовою⁵³².

Книжка не залишилася поза увагою й чеської критики. Ф. Главачек зазначив, що «біди і страждання різних працюючих верств, дітей, жінок, ремісників, селян, убогих жидів, урядників тощо Франко зобразив у збірці “В поті чола”, новелах “Без праці”, сатири “Як Пан собі біди шукав” і в багатьох новіших новелах, розкиданих по часописах. Поруч із лірикою ті образки з галицького народного життя є для Франка найприроднішим полем і здебільшого скарбами української літератури»⁵³³.

Приблизно 1900 року з-під пера М. Коцюбинського вийшла праця «Иван Франко. Биографическая заметка», що за життя автора з невідомих причин не була надрукована. Вона має ознаки науково-популярної статті, адже, як видно з її змісту, покликана ознайомити з Франковою життєтворчістю найширше коло читачів. Коцюбинський побіжно оглянув ті твори письменника, «в которых наиболее ярко проявляется его талант со свойственными ему особенностями». Він звернув увагу насамперед на збірку «В поті чола»: «Здесь, на протяжении двадцати картин из жизни рабочего класса дефилируют пред читателем живые люди, тёмные, угнетённые жертвы социального строя, что в поте чела зарабатывают хлеб не только себе, но и другим, более счастливым слоям общества. Здесь, в этих рассказах, весь Франко, с его любовью к народу, с энергическим протестом против всякого рода обид, гнёта и несправедливости, с горячим призывом к работе на благо угнетённым и оскорблённым». Оповідання «Муляр», «Сам собі винен», «Цигани», «Ліси і пасовиська» мали б викликати в матеріально забезпечених читачів глухі муки сумління; «На дні», «Хлопська комісія», «До світла!», «Оловець» є живим докором культурним та освіченим людям. Поетичний флер «Лесишиної челяді», психологія «Малого Мирона», здоровий гумор нарису «Грицева шкільна наука» «вместе с прекрасными описаниями природы» «приковывают читателя к книжке, вызывают художественные эмоции, будят мысль...»⁵³⁴.

Названі твори, на думку Коцюбинського, «наиболее характеризуют направление и литературную манеру автора их. С одной стороны, примыкают к ним, поскольку они охватывают те же сферы жизни рабочего класса и отличаются ре-

⁵³¹ Див.: Дей О. Хто ж переклав твори І. Франка для «Саратовского дневника»? // Рад. літературознавство. 1970. № 2. С. 74; Нахлік С. Деген Сергій Вікторович // Франківська енциклопедія. С. 537.

⁵³² ІІІШ. Ф. 3. № 1626. Арк. 375–376.

⁵³³ Hlaváček F. Ivan Franko (K 25 jubileu literární jeho činnosti) // Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. С. 639.

⁵³⁴ Коцюбинський М. Твори: В 6 томах. К.: Вид-во Акад. наук УРСР, 1962. Т. 4. С. 28–29.

лизмом зображення, такіє рассказы и повести, как “Воа constrictor”, “Борислав” (картини), “Борислав сміється” (повість), “Яць Зелепуга”, “Полуйка” и пр.». З іншого боку, повісті й романи «Основи суспільности», «Для домашнього огнища», «Перехресні стежки» «талантливо и увлекательно написанные, в которых Франко вводит читателя в буржуазные и аристократические кружки, уже не в такой мере знакомые ему, как простой сельский народ»⁵³⁵.

В іншій, пізнішій своїй праці – рефераті «Іван Франко» (1907) Коцюбинський назвав Франка реалістом у кращому розумінні цього слова, котрий «в своїх прозаїчних творах любить спинятись на двох темах: 1) боротьба капіталу з працею і її обстановка; 2) пробудження людського чувства у людей, які здаються зовсім пропащими»; отже, «Франко має велику віру в людей», «бо не люди винні. Вони такі, якими зробили їх історичні і соціальні умови життя»⁵³⁶.

Критик на псевдонім *ос.*⁵³⁷ ствердив, що збірка «В поті чола» «своєю появою дала прямо новий напрямок нашій реалістичній новелістиці»⁵³⁸.

Деякі міркування про збірку висловив О. Грушевський: «Написавши в однім вірші, що героєм сьогоднішнім уже не дон Жуан, а “продуцент-робітник”, письменник тримався сього погляду і в своїх творах: робітнику він віддає тут багато місця. Він кидає гіркий докір сьогочасному суспільству за те, що “чесна праця в нім придавлена, понижена”. Він складає цілий збірник “В поті чола – образки з життя робучого люду” і дає нам малюнки праці в різних умовах, починаючи з селянської та ремісничої і кінчучи працею панночки в поштової конторі. Поруч з глибокою симпатією до всіх працюючих ми чуємо ненависть до всякого роду експлоататорів та гірку іронію проти різних шляхетних опікунів народної праці, що видають закони та накладають податки, не придивляючись ближче до дійсного життя»⁵³⁹.

Згідно з міркуваннями А. Крушельницького, збірка «В поті чола» завершує 20-річний відтинку літературної діяльності Франка. Вона являє собою «різномірний нарис із життя українського народу, всебічне висвітлення його рис, віддзеркалення глибоко відчуті психології різних особистостей цього суспільства». Вона – «перша в Галичині українська белетристична книжка європейського характеру, про значення якої найкраще свідчать чисельні переклади її новел польською, російською, чеською, німецькою та угорською мовами». Критик відзначив, що «свіжість мотивів, добір барв у малюнках, відвага і впевненість у собі при відтворенні життєвої правди в усій її оголеності і при цьому мистецьке чуття в чергуванні світла й тіні – все це можна побачити майже в усіх нарисах. Деякі з них, однак, вражають нас жахом малюнка безумовно бруталної правди, во ім'я якої автор не завагався перед огидними сценами». Новели з бориславського життя і збірка «В поті чола» є найсильнішим виявом натуралістичної творчості в українській літературі⁵⁴⁰.

У праці «Співець боротьби і контрастів. Спроба літературної біографії й характеристики Івана Франка» С. Єфремов, коротко зупинившись на художніх особливостях збірки, визнав її назву метафорою всієї Франкової творчості. «Одну

⁵³⁵ Там само. С. 29.

⁵³⁶ Коцюбинський М. Іван Франко. С. 58.

⁵³⁷ Найімовірніше, Ярослав Весоловський, котрий співпрацював з газетою «Буковина». Див.: Дей О. Словник українських псевдонімів та криптонімів. С. 281.

⁵³⁸ Буковина. 1906. № 138. 19. XI (2. XII). С. 3.

⁵³⁹ Грушевський О. Сучасне українське письменство в його типових представниках. Іван Франко. С. 35–36.

⁵⁴⁰ Kruszelnyckij A. Szkice z ukraińskiej literatury współczesnej. S. 16.

збірку своїх творів охрестив Франко “В поті чола”, – писав він. – Думаю, що не позверхова краса та принадність такого заголовку спокусила автора, бо чим-чим, а нахилом до зверхніх оздоб та ефектів він не грішний. Отже, в наведеному заголовку виявилось, на мою думку, бажання автора показати внутрішній зміст і суть своїх творів, і – правду треба сказати – ледве чи й можна уявити або вигадати кращу загальну формулу, що в одно злучила б і кількома словами охарактеризувала всі твори нашого письменника, що краще б вимовила про їхню суть, значіння й напрям. “В поті чола” – афоризм цей можна поставити за епіграф до всіх Франкових творів, під таким заголовком сміливо можна б друкувати повну збірку всього, що написав він на своєму віку... Життя “робучого люду”, беручи вираз цей, певна річ, не у вузько професійному чи класовому розумінні, а в тому широкому, що охоплює всіх, хто власною працею шматок насущного хліба собі заробляє, – це життя переважно, коли не цілком, притягає увагу Франка, і таке життя письменник малює правдиво, тямуючою рукою справжнього художника»⁵⁴¹. На думку Єфремова, Франкові не вдалося цілком реалізувати свою програму, «себто охопити в своїх творах життя народне всіма сторонами – на це мало віку людського й над силу це праця одній людині, хоча б який талант вона посідала. <...> Не розробив [цієї програми. – М. Л.] навіть тією мірою, на яку був цілком здатний, коли вважати на його хист, бо на заваді стали обставини як особистого життя письменника, так і літературно-громадського в Галичині, що ніякій систематичній праці не сприяли, або, швидше, перебивали й гальмували всяку таку працю. Проте багато все-таки дав Франко матеріялу в своїх творах, щоб хоч наблизитись до поставленої собі програми. Більшість його творів справді можна брати за документи, що не одну цікаву рису подають із життя українського народу та його сусідів у Галичині»⁵⁴².

Рецензію на збірку «В поті чола» (як і на антологію «Акорди», що її уклад Франко) написав також Іван Липа, однак цензура не пропустила її. Про це свідчить лист Липи до С. Єфремова від 1 квітня 1904 р.: «Наш цензор не пустив двох моїх рецензій: про “Акорди” і про “В поті чола”»⁵⁴³.

Високу оцінку Франковій збірці дав Леон Василевський: «Лучшими произведениями Франка следует признать его мелкие рассказы, изданные в сборнике “В поте чела”. Благодаря этим картинкам Франко мог бы занять почетное место в любой литературе. Типы униженных, слабых, покинутых, несчастных представителей самых низших общественных слоев изображены с таким талантом, что читатель принужден, вопреки своему желанию, задумываться над судьбою этих крестьян, цыган, арестантов, рабочих, евреев и проституток, над причинами их страданий и унижений. Франко не прикрашивает своих героев. Наоборот, изображает их со всеми их недостатками и, несмотря на это, умеет вызывать в читателях сочувствие к ним»⁵⁴⁴.

Кожен із творів збірки, за Василевським, «касається какой-нибудь раны современного общества. Франко посвящает внимание и вопросам воспитания, и отношениям работодателей к рабочим, и женского труда, и кустарной промышленности. Мы видим здесь и ребёнка, в котором бездушные воспитатели стараются убить всякую искру самостоятельной мысли, и крестьянина, погибающего в борьбе с ростовщиками, и угрюмые фигуры арестантов, и девушку, идущую по “торной дорожке”, не находя честных средств к жизни. Из всех этих рассказов са-

⁵⁴¹ Єфремов С. Співець боротьби і контрастів. С. 79.

⁵⁴² Там само. С. 81–82.

⁵⁴³ Листи Івана Липи до Сергія Єфремова / Публ. О. Кривуляк // Слово і Час. 2003. № 9. С. 65.

⁵⁴⁴ Василевський Л. Современная Галиция. С. 226.

мое сильное впечатление производит “На дне”». Крім того, Василевський вважав, що «художественное совершенство произведений Франка страдает от того, что все они не отделаны, написаны слишком поспешно. Это объясняется разносторонностью деятельности Франка и его необыкновенной плодовитостью»⁵⁴⁵.

Слід зазначити, що, окрім високих оцінок (від Е. Пшевуського, Я. Ілговського, Е. Ожешко, Л. Василевського, П. Хмельовського та ін.), творча і громадсько-політична діяльність Франка другої половини 1890-х років здобула й не надто високі відгуки у польській пресі. Його радикальні погляди, критичне або негативне ставлення до польської шляхти та бюрократії, за Ф. Неуважним, «викликали побоювання ортодоксальної частини суспільства. Консервативна преса, зокрема “Czas”, “Dziennik Polski” чи “Gazeta Narodowa”, тлумачили його письменство й діяльність як агітаційну та підривну, небезпечну для монархії, а також для польських інтересів. Її непокоїла участь Франка в галицькому народному русі та співпраця з польськими часописами, що давало йому змогу впливати на поляків у радикальному дусі»⁵⁴⁶. Наприклад, Тадеуш Романович на шпальтах ліберально-демократичної газети «Nowa Reforma» (1896. N 226) закинув Франкові, що він ненавидить польську інтелігенцію і водночас втирається в її середовище та таким чином впливає на польські справи⁵⁴⁷. Ксьондз-єзуїт Ян Бадені стверджував («Przegląd Powszechny», 1896), нібито Франко більш відомий галицьким читачам із тих оповідань, що вийшли друком у польських перекладах, а також завдяки багатьом статтям і кореспонденціям, уміщеним у львівських польських та варшавських часописах, як і в петербурзькій газеті «Кгај». Бадені з сарказмом писав, буцімто Франко «попольськи, як сам із цього секрету не робить і робити не потребує, пише задля кусника хліба і задля того, щоб писати й друкувати українські книжки, про які знає, що йому не виплачуються. Пише і по-німецьки, коли відчує бажання чи потребу поскаржитися на поляків перед ширшими колами». У віршах збірки «З вершин і низин» та в оповіданні «Ліси і пасовиська» Бадені віднайшов ознаки Франкової нелюбови до поляків. Повістка «На дні», що з'явилася в польському перекладі, «справила досить значне враження»⁵⁴⁸.

Повертаючись до збірки «В поті чола», відзначимо, що всі рецензенти відзначили її високу художньо-естетичну вартість, новаторство в моделюванні образів, у широті охопленого матеріалу, у стилістичних пошуках, гуманістичне спрямування творів. Водночас вони закинули йому виразну соціалістичну тенденційність (Левицький її підтримав, Кримський висловлювався дещо скептично), а також перевантаженість творів (особливо «На дні») драстичними деталями й епізодами. Слід зауважити: кожна прозова збірка І. Франка – не довільна добірка творів, а книжка, злютована в цілість завдяки певному об'єднувачому чинникові: ідейному, тематичному, ейдологічному тощо. Критики мають рацію в тому, що селекція творів у певну художню єдність не завжди досконала, не всі твори тієї чи тієї збірки підпадають під загальну концепцію. Що ж стосується відверто натуралістичних сцен у Франкових творах, то їх наявність, очевидно, детермінувалася естетичними концепціями «наукового», а згодом «ідеального реалізму», котрі (особливо перша) виразно співвідносилися з натуралізмом як літературним спрямуванням з його нахилом до епатування читача, а також самою природою таланту письменника, котрий ніколи не цурався зображення бридкого й потворного, навіть тоді, коли остаточно відійшов од натуралізму.

⁵⁴⁵ Там само. С. 226–227.

⁵⁴⁶ *Nieuważny F. Wstęp*. S. CXLV.

⁵⁴⁷ *Ibid.* S. CXLV–CXLVI.

⁵⁴⁸ *Badeni J. Radykali ruscy*. Kraków: Druk W. L. Anczyca i Spółki, 1896. S. 25, 26.

«В поте лица. Очерки из жизни рабочего люда». Незважаючи на побоювання Драгоманова, збірка «В поті чола» знайшла-таки свого читача на Наддніпрянській Україні, ба й більше, була перекладена російською мовою у повному обсязі, вийшовши, щоправда, друком без передмови Михайла Петровича. Ще 1898 року, як уже йшлося, В. Бонч-Бруєвич переклав з неї ряд оповідань і уклав їх у книжку «Рассказы Ивана Франка. С галицийского перевёл В. Ольховский», однак вона вчасно не побачила світла денного: частина перекладів, що їх здійснив Бонч-Бруєвич («Маленький Мирон», «Школьная наука Гриця», «Schönschreiben», «Лесихина челядь», «Каменщик» і «Два приятеля»), увійшла до збірки «Маленький Мирон», яка, втім, вийшла друком далеко по смерті автора й перекладача⁵⁴⁹.

Про те, що збірка «В поте лица» невдовзі має з'явитися друком, на сторінках «Літературно-наукового вісника» повідомляв Володимир Дорошенко: «В Петербурзі має незабаром вийти в світ переклад оповідань І. Франка “В поті чола”. До перекладу сеї збірки буде додана передмова відомого російського письменника Максима Горького. Перекладом сеї збірки займається д. Ольхин [слід: Ольгин. – М. Л.]»⁵⁵⁰.

Книжка з'явилася наприкінці 1901 року в Санкт-Петербурзі під назвою «В поте лица. Очерки из жизни рабочего люда. Перевод О. Рувимовой и Р. Ольгина [Рувимова і Ольгін – псевдонім російського перекладача Рувима Соломоновича Стрельцова. – М. Л.]. С предисловием и под редакцией М. Славинского. СПб: Издание М. Д. Орехова, [1901]». Достеменно невідомо, чому переклад збірки вийшов з передмовою іншого автора. Михайло Пархоменко вважав, що на перешкоді Горькому стала цензура⁵⁵¹. Федорові Погребеннику не вдалося встановити, звідки походить інформація про передмову Горького і чому книжка вийшла без неї⁵⁵².

Повідомлення про вихід книжки вмістив «Літературно-науковий вісник» (1901). Володимир Дорошенко зазначив, що «переклад гарний, за се ручить уже одна редакція. Мило вражає читача й те, що скрізь, де наводиться українська пісня, українське слово не перекручується, те ж що й до правопису. До перекладу додано невеличку передмову пера д. М. Славинського, редактора перекладу»⁵⁵³.

До видання увійшли вступне слово Максима Славинського (с. I–VIII), а також переклади 20 оповідань і новел Франка: «Лесихины домочадцы» (с. 3–14), «Два приятеля» (с. 15–28), «Каменщик» (с. 29–36), тобто «Муляр», «Мирон» (с. 37–46), «Грыць в школе» (с. 47–56), «Карандаш» (с. 57–72), «Урок чистописания» (с. 73–80), цебто «Schönschreiben», «На дне» (с. 81–145), «Сам виноват» (с. 147–158), «Слымак» (с. 159–170), «Хороший заработок» (с. 171–179), «Мужицкая расправа» (с. 181–196), тобто «Хлопська комісія», «История моей соломорезки» (с. 197–206), «Цыганы» (с. 207–221), «Леса и пастбища. Рассказ бывшего ходока» (с. 223–236), «Довбанюк» (с. 237–248), «Домашний промысел. Рассказ» (с. 249–260), «Манипулянтка» (с. 261–324), «К свету! Рассказ арестанта» (с. 325–349), «Среди добрых людей. Рассказ» (с. 351–374). Таким чином, «В поте лица» являє собою перший і єдиний повний прижиттєвий переклад Франкової збірки.

⁵⁴⁹ Франко І. Маленький Мирон. К.: Гос. изд-во худож. лит. СССР, 1952. Перевод с украинского В. Бонч-Бруевича.

⁵⁵⁰ Дорошенко В. Переклади українських творів // ЛНВ. 1901. Т. 14. Кн. 6. С. 42.

⁵⁵¹ Пархоменко М. Горький і Західна Україна. Львів: Вільна Україна, 1946. С. 68.

⁵⁵² Погребенник Ф. Иван Франко в російських перекладах (кінець XIX – поч. XX ст.) // Рад. літературознавство. 1976. № 8. С. 51.

⁵⁵³ Дорошенко В. Ів. Франко. В поте лица. Очерки из жизни рабочего люда. Перевод О. Рувимовой и Р. Ольгина. С предисловием и под редакцией М. Славинского. СПб: Издание М. Д. Орехова, 1902 // ЛНВ. 1901. Т. 16. Кн. 12. С. 24.

«Предисловие» Славинського написано з метою познайомити російських читачів з найголовнішими подіями життєтворчості Франка: місяцями народження й навчання, з фактами трьох арештів, зі сферами творчості й громадської діяльності. Франко, на переконання критика, «самый талантливый среди современных малорусских писателей и выдающийся общественный деятель Галиции». Коротке дошкільне життя в рідній сім'ї було для нього «единственной светлой картиной, оставшейся в воспоминании от детства; в своих рассказах эту пору жизни он описывает в трогательных и идеалистических тонах (см. рассказ “Мирон”)). Проте «ужасы жизни встретили малорусского писателя вне семьи в самом нежном возрасте. Шестилетний мальчик познал в школе и приобрел к своему детскому опыту достоверные, им самим проверенные факты; он узнал, что люди бывают жестоки, несправедливы и бесчеловечны, что на свете привольно живётся только богатым и сильным. И действительно, картины быта дореформенной галицкой школы (см. рассказы “Урок чистописания”, “Карандаш”, “Грыць в школе”) способны внушить отвращение самому неприветливому в педагогическом отношении человеку». Ведучи мову про Франкові ув'язнення, Славинський ствердив, що в «рассказах “На дне”, “К свету!” и др. автор ни одним штрихом не погрешил против действительности, которая была ещё ужаснее её изображения». Автор передмови відзначив такі риси творчої натури Франка, як «чрезвычайная плодовитость и живое разнообразие литературного дарования». Усі оповідання, повісті і романи сугестують у читачів ті ідеї, що їх проголошує письменник. «И достигается это не подчинением художественной стороны произведения предвзятым тенденциям автора, не ложным освещением фактов, не искажением жизненных пропорций и отношений, а счастливым выбором сюжета и правдивым раскрытием действительности. Всех униженных и оскорблённых берёт автор под свою защиту, всякое горе рождает отклик в его отзывчивой душе, труд и свобода – светлый лозунг его произведений, трудящийся человек – печальный герой его повестей»⁵⁵⁴.

Російський переклад збірки також викликав резонанс у критиці. Так, у журналі «Киевская старина» в рубриці «Известия о новых книгах и журнальных статьях» з'явилася коротенька замітка: «В № 1349 “Приднепровского края” [щоденної політичної, економічної і літературної газети, що виходила в Катеринославі (тепер – Дніпро) впродовж 1898–1918 рр. – М. Л.] напечатана рецензія на недавно вышедшую книгу галицко-украинского писателя Ивана Франка “В поті чола”, появившуюся в настоящее время в русском переводе»⁵⁵⁵. У тому-таки часописі наступного року вміщено ще одну замітку: «В №-ре 311 “Северного края” [щоденної політичної, суспільної та літературної газети, яка виходила в Ярославлі від 1898 до 1905 рр. – М. Л.] находим в отделе библиографии характеристику современного положения крестьянства в Галичине на основании недавно изданных в русском переводе рассказов Франка “В поте лица”»⁵⁵⁶.

Журнал «Мир Божий», що виходив у Петербурзі, вмістив рецензію Євгена Дегена, в якій, зокрема, йдеться: «Автор этих очерков принадлежит народу, которому каждый шаг экономического, политического и культурного прогресса стóит невероятных жертв и усилий. <...> Борьба со скудной природою, осложнение обычного экономического гнёта со стороны земледельческого и промышленного класса племенным антагонизмом, нежизнеспособность государственного строя,

⁵⁵⁴ Славинский М. Предисловие // Франко И. В поте лица. Очерки из жизни рабочего люда. СПб: Издание М. Д. Орехова, [1901]. С. II, IV, VII–VIII.

⁵⁵⁵ Киевская старина. 1901. Т. 75. Кн. 11. С. 125.

⁵⁵⁶ Киевская старина. 1902. Т. 76. Кн. 1. С. 55.

равнодушие и косность центральной власти – вот что истощает материальные и духовные силы и без того небогато одарённой маленькой этнической группы, населяющей восточную Галицию». Проте галицькі селянські та робітничі маси поволі, але наполегливо прокладають собі шлях до кращого майбутнього, і в цьому поступовому процесі чималу роль відіграє галицька інтелігенція, «несмотря на свою малочисленность и бедность». «Тем напряжённее и ответственнее работа той части интеллигентной демократии, которая, сохранив полную солидарность с производительными классами народа, поставляет передовых борцов в общественной эволюции своей родины». Далі Деген відзначив, що «более четверти века Ив. Франко занял свой пост в их числе, и почти с самого начала ему выпала руководящая роль в демократическом движении русинской Галиции». Він «не сделался бы таким выдающимся бытописателем, если бы не был одновременно публицистом, политическим деятелем, издателем, учёным и поэтом. В каждой из этих областей он занял совершенно выдающееся положение благодаря своей исключительной одарённости и энергии. Чтобы достойно оценить то и другое, надо иметь в виду, что он вышел из среды народа (сын крестьянина) и собственными силами пробился к свету сквозь невероятные препятствия, о которых давно уже не имеют понятия в более культурных обществах Западной Европы». Складна боротьба за існування, безглузді переслідування за переконання, ув'язнення, дрібнота й некультурність оточення, – ось, на думку рецензента, ті умови, що могли б зламати будь-якого пересічного діяча, «но в такой железной натуре, какою обладает Франко, они только вызывают большую энергию сопротивления».

Перейшовши безпосередньо до збірки, Деген зауважив, що «художественное творчество Франко стоит в связи с его общественной деятельностью, хотя не подчинено ей и не служит ей орудием пропаганды. Его не занимают чисто артистические проблемы, – он реалист в том смысле, что его интересуют воспроизводимые предметы и явления сами по себе, каковы они в действительности, а не та картина, которая получается после преломления их в сознании художника. Несмотря на крайнюю простоту технических приёмов, а отчасти и благодаря им, автор достигает очень часто большой силы впечатления. Этому способствует именно горячее отношение самого художника к своему сюжету. Слабее те из повестей, где автор берёт себе задачей психологию людей образованных классов, зато изображение крестьянской жизни и её психологии удаётся ему бесподобно. Элементарный трагизм нищеты и бесправия, жестокость нравов тёмного люда, душевная жизнь деревенских ребят служат обычными темами повестей Франка. Никакой слащавости, ни тени обычной у новейших малорусских писателей сентиментальной идеализации крестьянского быта». Відзначивши національну ворожість до інших народностей, котрою сповнена галицька література, Деген ствердив: «Франко совершенно чужд слепой национальной ненависти. Он всю свою жизнь ведёт борьбу со всевозможными угнетателями и эксплуататорами, кто бы они ни были, – польский пан, ростовщик-еврей, иноверец или единоверец, но он никогда не распространяет классовый антагонизм на целую нацию. Всякая страдающая масса, на каком бы языке она ни говорила, вызывает его симпатию, и когда ему случается изображать поляков или евреев, не принадлежащих к классу торжествующих, он делает это не только без злобного предубеждения, а, напротив, с тёплым сочувствием»⁵⁵⁷.

У петербурзькому журналі «Русское богатство» надруковано анонімну рецензію на перекладену збірку. «Некоторые рассказы Франко появлялись уже

⁵⁵⁷ Деген Е. И. Франко. В поте лица. Очерки из жизни рабочего люда. СПб, [1901] [Рец.] // Мир Божий. 1902. № 1. С. 79–80.

в русском переводе, – йдеться в ній, – но по ним читателю трудно было составить общее понятие об этом галицком писателе. Франко – художник социальный по преимуществу, певец униженного труда, апостол труда свободного и торжествующего. Элемент психологический играет в его рассказах лишь подсобную роль, нигде не составляя основного содержания. И тем не менее в каждом почти рассказе изложение событий и обстоятельств пропущено автором через призму мирозерцания его героев. Национальный элемент просвечивается очень редко и, во всяком случае, нигде не вторгается слишком заметной струёй и не суживает широкого вообще кругозора талантливому малорусскому писателю. Франко – писатель данной эпохи, данных условий. Идеи, воплощённые в его произведениях, – не бессмертные идеи мирового порядка. Отношение духа к телу, бытия к небытию совсем почти не затрагиваются им. Идеи социальных процессов, бродящих в современном буржуазном обществе, определяют содержание его творчества и ограничивают его значение.

Материалом для Франко в его рассказах служит граница между буржуазным слоем и общественными подонками, lump'ом, босяками. <...> И горячий протест человека слышится в каждом рассказе Франко, посвящённом этим выбитым людям, протест против жестокости тех социальных форм, которые выработаны сильными для защиты себя от слабых». Один із улюблених Франкових мотивів, на думку рецензента, – «пассивное сопротивление личности окружающей среде. <...> Многих героев среда смальвает в порошок, другие сопротивляются успешно и выходят невредимыми из конфликта с грубой силой мещанства и животности. Но у Франко нет героев активных и в то же время победоносных, – да и откуда взяться им на том “дне”, где ведётся борьба за элементарные права человеческой личности, за воздух и свет.

Франко не ограничивается в выборе материала каким-нибудь одним уголком социальных отношений. Герои его живут в деревне, живут в городе; профессии их разнообразны, различен и уровень культурности; одни из них младенцы, другие – хилые старики. Но все эти рабочие, земледельцы, кустари, “манипулянтки”, воры, проститутки, проходящие перед читателем в рассказах Франко, – всё это борцы и мученики одних и тех же социальных условий. Таким выдержанным повествователем может быть, конечно, только человек с вполне определённым, непоколебимым мирозерцанием.

В художественном отношении рассказы Франко неодинаковы: в одних сюжет трактован выпукло и живописно, сильными мазками, как в рассказе “К свету!”, одном из лучших в сборнике; в других, как, например, в “Манипулянтке”, краски слабые, характеры неопределённые и не достаёт выразительной сжатости»⁵⁵⁸.

Чеський письменник і перекладач Карел Рипачек у листі від 11 травня 1909 р. звернувся до Франка з проханням дозволити йому перекласти збірку «В поті чола»: «Високоповажаний пане! Прошу Вашого ласкавого дозволу перекласти Вашу книжку “В поті чола” на чеську мову. Хотів би видати її в нашому новому популярному видавництві “Торіčov Sborník”, де виходили наші старші письменники (Неруда, Чех, Гавласа) і зарубіжні письменники. З виразом глибокої пошани Карел Рипачек»⁵⁵⁹. Франко відповів згодою листом від 17 червня 1909 р. [т. 50, с. 371]. Проте з невідомих причин задум здійснено не було.

⁵⁵⁸ [Б. н.]. И. Франко. В поте лица. Очерки из жизни рабочего люда. СПб., [1901] [Рец.] // Русское богатство. 1902. № 2. С. 17–18.

⁵⁵⁹ ІІІ. Ф. 3. № 1634. Арк. 51–53.

Отже, збірка «В поті чола» стала своєрідним підсумком прозового доробку Франка 1870–1880-х років, однією з найбільш репрезентативних художніх книжок письменника. У контексті його творчості вона посідає важливе місце з огляду на естетичну еволюцію. Цією збіркою Франко певною мірою реалізував маніфестоване завдання створити збірний образ галицького суспільства в різноманітних його виявах. Як жодна інша Франкова збірка, «В поті чола» викликала чимало відгуків та рецензій в українській, польській та російській критиці, стала об'єктом зацікавлення перекладачів.

3.18. «Не спитавши броду»: спроба інтелектуального роману

У 1880–1890-х роках на чільне місце в літературному процесі висунувся роман – історичний (Данило Мордовець, Микола Костомаров, Іван Нечуй-Левицький, Михайло Старицький) та соціально-психологічний (Панас Мирний, І. Нечуй-Левицький, Анатолій Свидницький, Олександр Кониський, Іван Франко, Олена Пчілка та ін.) – із достатньо глибоким філософським підтекстом, аналізом економічних, соціально-політичних, межисоціальних та міжособистісних умов існування людини, із зануренням у її психіку, з новим, не знаним доти типажем, який представлений надзвичайно різноманітно. Роман визнано «найзручнішою обсерваторією суспільних явищ», жанром, котрий може найповніше переказати будь-який інтелектуальний зміст, а водночас, завдяки своїм розважальним цінностям, успішно донести його до широких читацьких кіл і вплинути на їхню свідомість»⁵⁶⁰.

Впродовж 1885–1886 рр. І. Франко працював над романом «Не спитавши броду». Перша згадка про цей твір міститься в листі до М. Драгоманова від 31 жовтня 1886 р. Надсилаючи адресатові проспект журналу «Поступ», Франко писав: «Між іншими речами даю свій новий роман “Не спитавши броду” з сучасного галицького життя» [т. 49, с. 81], а близько 20 листопада того ж року інформував Драгоманова про зміст перших номерів майбутнього журналу, що мали вийти на початку 1887 р.: «Щодо змісту перших номерів, то вони, думаю, ось які будуть: на першому місці (може, цілий рік) піде мій роман з нашого сучасного життя “Не спитавши броду” <...>» [т. 49, с. 83]. Отже, до початку 1887 р. Франко мав намір закінчити твір. Проте цензура конфіскувала журнал, видати однойменний альманах Франкові теж не вдалося. Роман залишився незавершеним і за життя письменника в повному обсязі надрукований не був. Осип Маковей у своєму щоденнику 18 червня 1887 р. занотував: «Вторік хотіли в “Зорі” друкувати “Не спитавши броду” Франка, – але (каже Ц[еглинський]), хоч багато там було місць здійсню красних, але багато таки неморальних (учителька якась тягне студента якогось до себе на ...) і інших. Ся повість не була викінчена»⁵⁶¹. Порушуючи питання про причини незакінченості твору, М. Возняк зауважував, що 1887 р. Франко впродовж 6 тижнів був кореспондентом етнографічної вистави, яку проводив В. Федорович у Тернополі. «Тоді ж пережив Франко багато неприємностей, про які згадала в своєму листі Леся Українка а які закінчилися розривом Франка з “Зорею” й народовцями»⁵⁶².

⁵⁶⁰ Markiewicz H. Pozytywizm. S. 99.

⁵⁶¹ Маковей О. Дневник [Записи про Івана Франка] // Semper magister et semper tiro: Іван Франко та Осип Маковей / Упоряд. Н. Тихолоз. Львів, 2007. С. 47–48.

⁵⁶² Возняк М. [Примітка до публікації роману І. Франка «Не спитавши броду»] // Червоний шлях. 1927. № 1. С. 8. Михайло Возняк, мабуть, мав на увазі лист Лесі Українки до М. Драгоманова з травня 1893 р., в якому, зокрема, писала: «Хоч і там [у Галичині. – М. Л.], здається мені, багато колотнечі виходить зовсім з марних причин. Не сподівалась я від Франка таких речей хвалебних, які він тепер провадить своїм недавнім ворогам у “Зорі” [йдеться про статтю Франка “Наше літературне життя в 1892 році (Листи до редактора “Зорі”)], у якій є позитивний відгук про творчість Б. Грінчен-

Григорій Вервес слушно вбачав ці причини, по-перше, у вадах і хибах композиційної структури: з відмовою Густі Борисові знеяскравлювалася основна сюжетна лінія твору, інші ж залишалися нерозробленими або ледь окресленими. По-друге, у творі йдеться про героїв і події, «в яких найбільше відбилися конкретні життєві факти й конкретні люди. <...> Все це, надзвичайно живе в пам'яті близьких і знайомих Франка, теж повинно було “відлежатись”, стати історією, не турбувати певних сучасників, а в разі переробки повісті мусило приховатись від надто цікавих очей. Але щоб виправити недоліки композиції й переробити повість так, як це намічено в оповіданнях “Дріада” та “Гава і Вовкун”, треба було, очевидно, витратити більше часу, ніж написати новий твір»⁵⁶³. Крім того, на початку 1887 р. Франко захопився написанням нового роману з деякими схожими проблемами – «Лель і Полель», і до праці над «Не спитавши броду» повертався лише спорадично.

Письменник все ж зумів опублікувати окремі розділи цього твору як самостійні оповідання й новели: «Гава. Образок з життя підкарпатського народу» (1888), «На лоні природи» (1890), «Гава і Вовкун» (1890), «Борис Граб» (1890), «Геній» (1890), «Гершко Гольдмахер» (1890), «Дріада» (1905). У передмові до збірки «“Малий Мирон” і інші оповідання» (1903) він писав, що «Борис Граб» є уривком більшого твору, «та сеї більшої цілості, повісті “Не спитавши броду”», йому так і не судилося закінчити [т. 34, с. 457–458]. У «Передньому слові» до збірки «“Батьківщина” й інші оповідання» (1911) Франко назвав інші твори, що також були уривками чи окремими розділами роману: оповідання «На лоні природи», «що первісно творило один розділ повісті “Не спитавши броду”», «Дріада», «Гава і Вовкун», «Геній», а «Гершко Гольдмахер» є вступною частиною до оповідання «Гава» [т. 38, с. 486].

Такі Франкові вказівки, а також наявність в архіві письменника уривків автографа роману спонукали дослідників до реконструкції тексту цього незавершеного твору. Так, М. Возняк уперше опублікував роман, подаючи свою версію його структурної організації⁵⁶⁴, а Г. Вервес створив той його варіант, що вважається канонічним⁵⁶⁵. Сюжет роману розгортається трьома лініями, які часто пересікаються і зливаються воедино: 1) Бориса Граба, селянського сина, гімназиста, згодом студента медицини у Відні; 2) польської шляхетської родини Трацьких, що осіла в небагатому маєтку поблизу села Н. над Стриєм; 3) братів Гави і Елькуни (прозваного в селі Вовкуном) Діамантенбаумів (в оповіданнях-сателітах їхній батько мав прізвище Гольдмахер). Силуети Гави, Вовкуна та їхнього батька Гершка Гольдмахера виразніше проступають у творах-сателітах «Гава», «Гава і Вовкун» і «Гершко Гольдмахер». Крім того, у завершальній частині роману осібно відгалужується й лінія пані Міхонської, яка, втім, сходиться з лінією Бориса. Автор свідомо відходить від хронологічного зображення подій: розгортаючи кожну з сюжетних ліній, він часто застосовує прийоми ремінісценції, повертається в минуле персонажів. Як і в попередніх творах, письменника цікавить походження героїв, їхня спадковість, становлення й розвиток.

ка. – М. Л.], – невже оце все “для лакомства нещасного”? чи се так, з великої гречності? Ет, щось не до шмиги виходить! Правда Ваша, що в “Зорі” оскудене видно, коли ж там якось так запанувала левіцько-чайченківська школа, що й протиснутись крізь неї трудно» (*Українка Леся*. Зібрання творів: У 12 томах. К.: Наук. думка, 1978. Т. 10: Листи (1876–1897). С. 151.

⁵⁶³ Вервес Г. Повість Івана Франка «Не спитавши броду» // Франко І. Не спитавши броду: Півість. К.: Наук. думка, 1966. С. 242.

⁵⁶⁴ Возняк М. [Примітка до публікації роману І. Франка «Не спитавши броду»]. С. 5–8; Возняк М. Спроба відбудови невикінченої повісті // Червоний шлях. 1929. № 1. С. 5–9.

⁵⁶⁵ Вервес Г. Незакінчена повість Івана Франка «Не спитавши броду» (До проблеми українсько-польських літературно-громадських зв'язків) // Славістичний збірник. К.: Вид-во АН УРСР, 1963. С. 257–263. Цей варіант роману вперше надруковано у вид.: Франко І. Не спитавши броду: Півість. К.: Наук. думка, 1966. Він увійшов до 50-томного Зібрання творів [т. 18, с. 325–463].

Згідно з реконструкцією Вервеса, роман розпочинається знайомством читача з місцем подій («невеличке гірське село Н.» на березі ріки Стрий) та двома персонажами – Едмундом та Антонієм Трацькими. Ця частина неопублікованого роману «відкололася» в окремий текст, що його письменник оприлюднив як образок **«На лоні природи»**. Брати Трацькі – різні за своїм психоукладом, що помітно вже з перших деталей. 17-річний Едмунд (Мундзьо) любить полювати, носить «лефошівку» (невелику рушницю), за стрічку капелюха причепив сойчине крило, прагне застрелити дрібного кулика, дратується на брата, котрий його ненароком сполохав. Антоній (Тоньо) натомість спокійний, більш урівноважений 16-літній хлопець, закоханий у природу («Що за чудесний вид!») – двічі повторює він [т. 18, с. 155, 156]), віддає перевагу риболовлі, а елементом його «костюма» є чудернацький гірський будяк-головатень. Справжнім випробовуванням для братів стала ловитва великого кленя (клень – головень європейський, вид риб родини коропових), якого вони побачили з досить високого берега: «По самій поверхні гладкого кришталевого дзеркала звільна, поважно плила ціла череда невеликих кленів, а поперед неї, мов патріарх, один здоровенний клень, якого рідко удасться рибакам видобути з глибоких скалистих печер, у яких він жиє» [т. 18, с. 158]. Підстрелена з рушниці, велика рибина бовталася посередині плеса, коли Едмунд кинувся у воду, аби здобути її. Однак переоцінив свої сили й почав потопати. Живим залишився лише завдяки сміливості й спритності Тоня, котрому вдалося-таки вирвати брата з водяних обіймів. Вважаючи кленя причиною свого нещасного випадку, хлопець всю свою злість зганяє на бідній рибині: «І Едмунд бив, кидав та ногами топтав ту блискучу, сріблясту рибу, що в остатніх судорогах пищала та, з відчаєм хлипаючи, кидалася по піску. З її рота виступала кров, змішана з водою, у виді кровавої піни; удар каменем розбив їй одне око» [т. 18, с. 161]. При цьому «його лице разом посатаніло, немов у нього [Едмунда. – *М. Л.*] під руками був його смертельний ворог» [т. 18, с. 161]. Натуралістичні описи змінюються авторськими рефлексіями над внутрішніми станами персонажа: «Ота пімста над нещасною рибою була якимось несвідомим відрухом його глибоко потрясеного організму; той смертельний жах, який він почув був, тонучи на дно виру, вибух тепер сим жорстоким учинком. Та потім його місце заняло якесь знесилення, обридження до води і до всього окруження» [т. 18, с. 162].

Тоньо докоряє братові за жорстокість, вважаючи, що рибина – також складова частина живої природи і прагне порятувати своє життя, над яким нависла небезпека: «Уважай, що й воно [сотворіння природи. – *М. Л.*] перед хвилиною було живе, здорове, веселе, гуляло собі і жити йому хотілося <...>. Адже ж і воно хотіло життя своє рятувати. Чим же воно винно? Не воно тебе зтягло в безодню, а ти його» [т. 18, с. 162]. Молодший брат, вразливий і співчутливий, не може спокійно дивитися на знущання з живої істоти.

Постать третього, найстаршого з братів Трацьких, Густава, нашкіцовано в психологічному образку **«Геній»**. За допомогою засобу ремінісценції письменник висвітлює його формування й становлення як специфічної та харизматичної особистості. Народжений до скасування панщини, він зберіг у пам'яті «крихту того пишного та щасливого панського життя», безтурботного й забезпеченого [т. 18, с. 191]. Батько, активний учасник польського повстання, після його поразки змушений був емігрувати, кочувати з місця на місце, а таке життя вкинуло в його душу «вчасно незгладжену ненависть до всього того, що було причиною тої поганой переми: до всяких повстань, революцій, бунтів не тільки в обрубі політики, але і в обрубі думки, чуття та дисципліни, до волі хлопської і до самих хлопів»

[т. 18, с. 191]. Гордий аристократизм та надмірна побожність матері загострили в ньому відчуття родових та релігійних традицій. Гімназійне та університетське навчання не дало йому нічого, адже «вчасно заправлений отрутою заздрості та ненависті ум показувався надзвичайно тупим та непонятливим до науки» [т. 18, с. 191–192]. Зате часто Густав учиняв різні скандали й негідні вчинки, особливо щодо селянських та жидівських дітей, а повчання й покарання вчителів «ще тільки гірше роздрознювали його» [т. 18, с. 192]. Чотирнадцять років його навчання в гімназії і сім в університеті сильно похитнуло матеріальне становище й так небагатої родини, однак Густав повернувся додому з перспективою здобути високооплачувану роботу в намісництві. «Аж тепер, – констатує розповідач, – по досягненні тої цілі, почув Густав, що змора заздрості, котра досі гнітила його, нараз звалилася з його грудей», бо ж його успішні товариші по навчанні змушені перебиватися якою-такою платнею, а він, «погорджений усіми “слабеуш”, зненавиджений за гордість і нетовариське поступування, таки всіх їх перегнав!» [т. 18, с. 192].

Разом з тим змінилася його поведінка в рідних пенатах, на що також звертає увагу письменник: «То звичайно понурий, забурмошений ходив по покоях, не любив ні з ким заходити в розмову, не говорив, а тільки немов огризався, і хоч глядів на всі господарські та домашні забіги родичів з якимось гордим милосердям, але не мішався ні в які діла, не накидувався нікому зі своєю волею. <...> Але тепер інше діло. Тепер він міг виступити, як повноправний пан, як самостійна економічна сила, коли не вища батьківської, то, певно, нічим її не нижча» [т. 18, с. 193]. Колись притлумлена, а тепер звільнена особиста амбіція знайшла вихід у тому, щоб скласти собі уявлення про економічний стан маєтку і, на здивування батька, взявся пильно вивчати різні «папери, котракти, квити, рецепіси, інвентарі», «книжечки податкові і банкові» та ще «добру купу різного шпаргалля» [т. 18, с. 194, 197], котрі старий Трацький на вимогу сина повиймав із свого «бюрка», а також із усіх шаф, столиків, комодів і навіть зі стріхи. «<...> перед Густавом лежав цілий аркуш, покритий цифрами, обік, поскладані в купки і упорядковані, лежали різні свистки, квити, пом'яті й пошарпані котракти, рецепіси і довжні записи, банкові упімнення і податкові аркушики. Щось немов стид, а немов острах переняло пана Трацького на вид тих паперів, німих а не збитих свідків його хаотичного та безладного господарювання» [т. 18, с. 195].

Ба й більше, Густав вирішив докладно вивчити стан батьківського маєтку «в натурі»: оглядав і перемірював кожен сажень землі, лісу, кожну будівлю, подокпувався до багатьох недоглядів, похибок, крадіжок, ошуканств. Твір завершується підсумковою реплікою наратора: «Отак-то розпочав Густав свою адміністраційну діяльність, приучуючися на малім, як порядкувати великі діла» [т. 18, с. 200]. Старий батько від здивування та захоплення лише розводив руками, бачачи, «як перед його сином усе кориться та хилиться, як під його оком робота горить, стихають жарги та співи, щезає з лиць веселість, а зависає на них якась сіра тривога» [т. 18, с. 200]. Батькові думки добре відбивають ту перемену, яка трапилася з його сином: «І відки він сього всього навчився? <...> Ріс хлопець на моїх очах якимось відлюдьком непривітним, ішов через усі школи туманом вісімнадцятим, і ніхто й не підозривав, що в нім дремає і таїться такий адміністраційний геній!» [т. 18, с. 200].

Борис Граб – один із головних персонажів роману і однойменного оповідання-сателіта, вперше опублікованого в журналі «Зоря» (1890), а републікованого в збірці «“Малий Мирон” і інші оповідання» (1903). У другому прижиттєвому виданні Франко доповнив текст новими епізодами, розширив характеристику образу Міхонського, увів діалоги про методологію вивчення художнього твору. Г. Вервес справедливо зауважив, що оповідання «Борис Граб», надруковане в «Зорі» (1890)

і в збірці «“Малий Мирон” і інші оповідання» (1903), – «це, власне, два різні твори, оскільки вставки в другій редакції докорінно змінили ідейну спрямованість оповідання»⁵⁶⁶. Володимир Микитюк конкретизував це твердження: «<...> оповідання “Борис Граб” Франко через 13 років помітно реконструював, змістивши акценти з фабульної, подієвої просторони у бік дидактизму і методологічних принципів шкільної літературної освіти, які виражені через більш рельєфний, ніж у начерках до роману, образ учителя Міхонського»⁵⁶⁷.

Початок твору одразу звертає увагу читача на соціальний статус персонажа: «Борис Граб був хлопська дитина. <...> Батько бажав, щоб син, скінчивши гімназію, йшов до духовної семінарії, але Борис уперся і пішов до Відня на медицину» [т. 18, с. 177]. Екскурс у минуле звільня вимальовує складний процес формування характеру Бориса. «Дикий, валовитий та неохайний хлопець» [т. 18, с. 179], проте здібний учень гімназії, він привернув до себе увагу професора Міхонського, котрий з власної ініціативи взявся «цивілізувати» хлопця й суттєво вплинув на вироблення його інтелектуальних, морально-етичних та фізичних здібностей. Як свідчать давніші джерела, спогади Франкових сучасників та нинішні дослідження, Едвард Міхонський – реальна особа, викладач Дрогобицької гімназії у 1862–1871 роках, котрий мав неабиякий авторитет серед учнів та інших учителів і котрий навчав Франка математики, коли той був у четвертому класі⁵⁶⁸. За спогадами Карла Бандрівського, Міхонський привчав своїх учнів бути практичними й раціональними та не цуратися певної вишуканости у поставі й поведінці: «Coż z tego, że znasz obliczać powierzchnię figur geometrycznych, a nie umiesz prostego pudełka zrobić. Zrób sam pudełko i przynieś mi go, a chociażbyś nie umiał geometrii, – dostaniesz pierwszą klasę. Uczeń powinien zwykle zaznajamiać się z pojęciem ekonomji: stoisz przy tablicy, trzeba trzymać gąbkę należycie wilgotną zawsze w lewej ręce, a w prawej suchą kredę. Zawsze zaczynać pisać u samym wierzchu tablicy, a nigdy na środku. Przeciwna robota nie jest ekonomią. Niektórzy z was mieszkają u rzemieślników, to powinni korzystać z nauki rzemiosła, bo w życiu ono się może bardzo przydać, a przytem nauczyć się ekonomicznie obchodzić z narzędziami, cenić pracę fizyczną»⁵⁶⁹.

Міхонський у творі поступово привчає учня самостійно «володіти власним мізком», формувати власну думку про речі й явища матеріального й ідеального світу: «Власна думка! Власна духовна праця, ось у чім властива ціль гімназії! <...> Тут усе лише гімнастика, вироблювання здібностей, а з них найвища, найдорожча – здібність власного думання» [т. 18, с. 178–179]. Професор привчив Бориса до постійної фізичної праці, спонукав до занять гімнастикою, привчив до максимальної чесности й одвертости (за це Граба прозвали в гімназії Епамінондою – людиною, що навіть жартом не говорила неправди). Міхонський, за слушною характеристикою Федора Михайленка, «є се тип сердешного “правдивого” учителя,

⁵⁶⁶ Вервес Г. Повесть Івана Франка «Не спитавши броду». С. 222.

⁵⁶⁷ Микитюк В. Педагогічні концепти Івана Франка. С. 73.

⁵⁶⁸ Див.: *Kultys Z. Historya Gimnazyum Drohobycckiego*. Drohobycz: Nakładem Komitetu jubileuszowego, 1908. S. 206; *Бандрівський К.* Спогади про Франка-школяра // Спогади про Івана Франка / Упорядк., вступ. ст., прим. О. Дея. К.: Дніпро, 1981. С. 40–41; *Горак Р., Гнатів Я.* Іван Франко. Кн. 3: Гімназія. Львів: Місіонер, 2002. С. 222.

⁵⁶⁹ «Що з того, що вмєш вираховувати поверхню геометричних фігур, але не вмєш зробити простої коробочки. Зроби сам коробочку і принеси її мені, то, хоч би і не знав геометрії, одержиш добру оцінку. Учень повинен постійно знайомитися з поняттям економії: стоячи біля дошки, треба тримати губку досить вологою завжди в лівій руці, а в правій – суху крейду. Завжди починати писати з самого верху дошки і ніколи зсередини. Інакше робота не є економною. Деякі з вас мешкають у ремісників, то повинні вчитися ремесла, бо в житті воно може стати в пригоді, а при тому навчється економно обходитися з інструментами, цінувати фізичну працю» (*Бандрівський К.* Спогади про Франка-школяра. С. 41).

котрий не обмежує своєї педагогічної діяльності на шкільну комнату, лиш щирим теплом і опікою окружає селянську, незугарну на вні дитину, і отвирає перед нею широкі, приманливі горизонти, і вказує пряму стежку до духового і морального удосконалення»⁵⁷⁰. На сторінках оповідання Борис отримав від Міхонського декілька блискучих лекцій з естетики й аналізу літературного твору, зокрема на прикладі «Одісеї» Гомера про планіметричну й стереометричну стадії розуміння тексту. «Та досі ти студіював “Одісею”, – пояснював Міхонський, – що так скажу, планіметрично, як одну площу, на якій стоїш і сам. Ти не пробував – і не міг – підвестися вище, над неї, оглянути її не як площу, а як річ відрубну, заокруглену в собі, як окремий світ, наділений власним рухом, власним життям. Се був би, що так скажу, стереометричний погляд» [т. 18, с. 184–185]. Професор навчав Бориса при читанні художнього твору «від планіметричного способу бачення доходить до стереометричного» [т. 18, с. 185], ба й більше, «осягнувши той ступінь», прагнути пізнати і зрозуміти взаємодію усіх його складових, психологію автора, провідні ідеї, закладені у творі. «Планіметрія й стереометрія – то лише початки, азбука математики. Далі забажаєш пізнати внутрішню структуру, так сказати, механіку твору, потім складники, з яких його скомпоновано, немов його хімію; далі сам процес його творення, його зв'язок з тодішнім часом, що його автор узяв із минувшини, зі своєї сучасності; далі дійдеш до оцінювання самих основних ідей, так сказати, психології його твору, а потім ще далі розшириш горизонт і будеш питати: відки у тодішніх людей і в отого таємничого Гомера взялася думка складати такі твори? І в такій формі? І такою мовою? І тисячні, тисячні подібні питання насунуться тобі, і тоді побачиш, як такий твір, частка життя великої нації, веде нас до студіювання того життя і виявляє на кождім кроці стільки ж безмежних горизонтів та нерозгаданих загадок, як і саме життя» [т. 18, с. 185].

Богдан Тихолоз цілком слушно стверджував, що «Франко у згаданому оповіданні постулював нескінченність пізнання літературного твору як наслідок його смислової невичерпності»⁵⁷¹. «Тисячні, тисячні подібні питання» жодної остаточної відповіді читачеві дати не зможуть. «Скажи: до якоїсь відповіді! – з притиском мовив Міхонський. – Що значить “правдива” відповідь? Що для нас правдиве, для інших, пізніших, може бути вже не зовсім правдиве. Головна річ: відповідно поставити питання і дати на нього відповідь, згідну зі звісними нам фактами. Інші будуть мати більше фактів або розумітимуть наші факти не так, як ми, то й відповідь їх буде інша» [т. 18, с. 185–186]. Під наглядом професора Граб ретельно й жадібно студіює найкращі твори світового письменства, привчаючись розуміти їх як витвори суспільних взаємин свого часу, звертаючи увагу на саме життя, на «сучасні заходи і змагання людського духу», на «сучасну науку історичну, природничу й суспільну» [т. 18, с. 188]. «На основі студій над “Одісеєю” проводилося винаходження рецептивно-творчих здібностей, – слушно зазначає Р. Піхманець. – Креативно-неординарна й на диво різнобічна методика цих процесів сприймається як предтеча новітніх літературознавчих методологій, зокрема принципів герменевтики та рецептивної естетики і рецептивної поетики, хоча належали вони не Е. Міхонському, а самому І. Франкові: принаймні він надав, як це випливає з пізніших авторських пояснень, цим ідеям цілісності й викінченості <...>»⁵⁷².

⁵⁷⁰ Михайленко Ф. Сюжети з учительського стану і школярського життя в українсько-руській літературі // Учитель. 1907. № 19/20. 20. X. С. 279.

⁵⁷¹ Тихолоз Б. Вступні уваги // Стереометрія тексту: Студії над поетичними творами Івана Франка / Упоряд та наук. редактор Б. Тихолоз. Львів, 2010. С. 19.

⁵⁷² Піхманець Р. «Признаюся до гріха...»: драматичні колізії взаємин Івана Франка з Михайлом Драгомановим // Записки НТШ. Львів, 2016. Т. CCLXIX: Праці Філологічної секції. С. 128–129.

З настанов професора Міхонського, а також з інших літературно-критичних, історико- й теоретико-літературних праць Франка Б. Тихолоз вивів концепцію методики й методології аналізу та інтерпретації художнього твору, в основі якої – «система загальних принципів розуміння діалектичної природи літературно-художнього твору, який парадоксальним чином єднає в собі суперечливі, на позір навіть взаємовиключні властивості», а саме: літературно-художній твір, по-перше, «явище естетично автономне і водночас детерміноване зовнішніми чинниками (з одного боку, “окремий світ”, а з іншого, продукт біографії й психіки автора та обставин соціокультурного часу і простору)»; по-друге, художній твір – це «явище духово-культурної історії суспільства і водночас індивідуальної психології автора»; по-третє, він є результатом складної діалектики чуття та рефлексії, раціональних та ірраціональних, свідомих і несвідомих психологічних процесів; художній твір, по-четверте, – «органічна, нерозривна єдність змісту і форми»; по-п’яте, літературний твір – «явище багатовимірне й багатопланове, у “тектонічній” структурі якого можна виділити такі рівні (“ступені”) і zarazом “стадії розуміння” (поступового інтелектуально-емоційного заглиблення у твір), як “планіметрія” – план змісту (сюжетно-фабульна організація твору); “стереометрія” – художній світ твору (ейдологічна організація); “механіка твору” – архітектонічна та стилістично-риторична організація; “хімія” твору – композиційна організація; “історія” твору – джерела, контекст, генеза та історія тексту; “психологія” твору – ідейний зміст твору; “філософія” твору – “тисячні питання” щодо його ідей, форми, мови тощо».

Нарешті, художній твір – «предмет естетичного сприйняття читача, який виступає співтворцем його сенсу»; пізнання ж літературного твору «проводить до розширення горизонту читацьких знань і сподівань, формулювання нових питань (“безмежних горизонтів і нерозгаданих загадок”), а тому потенційно нескінченне»⁵⁷³.

Звичайно, стосунки між мудрим учителем і здібним учнем в оповіданні значно ідеалізовані⁵⁷⁴, про що й писав Франко в передмові до збірки «“Малий Мирон” і інші оповідання»: «Найменше автобіографічного мається в оповіданні “Борис Граб”, хоча й тут фігура Міхонського включно до назви зрисована з дійсності. Та тільки діяльність сього симпатичного й замітного чоловіка зі сфери добрих намірів та принагідно висловлюваних афоризмів переведена в діло, систематизована та розвинена. Ані я не був Борисом Грабом, ані взагалі не було за моїх часів у Дрогобичі, ані пізніше в Перемишлі, де Міхонський умер, такого щасливого ученика, ані Міхонський на жоднім ученику не пробував розвинути свої педагогічні погляди. Таким робом, герої сього оповідання підмальовані, так сказати, значно понад їх природну величину. Се було зроблено з огляду на більшу цілість, із якої “Борис Граб” являється маленьким виривком» [т. 34, с. 457]. Попри це, у щоденнику О. Маковей 31 грудня 1886 р. записано: «Показував мені [Франко. – М. Л.] ще не викінчену повість “Не спитавши броду”, де, як каже, змалював свій молодий вік»⁵⁷⁵. «Франко, – слушно зазначають сучасні дослідники, – нагородив професора Едварда Міхонського виключно своїми думками і поглядами, зробивши з нього свій ідеал учителя, якого, очевидно, так ніде і не зустрів на життєвому шляху. Міхонський став його мрією про вчителя. Іван Франко, що змалку залишився без духовного проводу і міг розраховувати лиш на самого себе, прагнув у вчителеві

⁵⁷³ Там само. С. 20–21.

⁵⁷⁴ Мирослав Мороз, щоправда, вважав, що «характеристику, яку І. Франко дав геросві свого оповідання», «можна повністю перенести на нього самого» (*Мороз М.* Літопис життя і творчості Івана Франка. Т. I. С. 61.

⁵⁷⁵ *Маковей О.* Дневник [Записи про Івана Франка]. С. 39.

бачити й свого духовного батька. І ця туга за духовною опорою породила образ Бориса і бачення його зв'язків з учителем»⁵⁷⁶. Зенон Гузар слушно стверджував, що «письменник утілив у своєму творі те, чого не могла доконати дійсність, зобразивши своїх героїв такими, якими їх хотів бачити. Він утілив в ейдосі твору свій ідеал, антропологія твору має великою мірою аксіологічний характер. Шлях від префігурації до ейдосу (в його системі) – це шлях від прототипів до створення образів ідеальних із погляду автора персонажів»⁵⁷⁷. Той-таки дослідник кваліфікував жанр «Бориса Граба» як оповідання виховання, ствердивши, що письменник «був новатором у цьому сенсі, оскільки до нього творів “малої” прози з такою педагогічною, психологічною, характерологічною (ці явища чи прикмети тут взаємодображаються) наповненістю ще не було»⁵⁷⁸. Іван Денисюк назвав «Бориса Граба» своєрідним педагогічним образком-ідилією, а також етюдом⁵⁷⁹, вважаючи образок та етюд жанрами спорідненими. «У невеликому етюді “Борис Граб” через діалог оригінального і прекрасного наставника – гімназійного професора Міхонського – з його талановитим учнем Борисом викладені педагогічні ідеї автора, далекі від заскорузлої схоластики. Золоте, добірне зерно у романі падає на родючий ґрунт. Відбувається формування, становлення героя – отой неодмінний атрибут моделі роману виховання»⁵⁸⁰.

У романі «Не спитавши броду» поступово формується національно свідомою особистістю з нахилами до громадської діяльності. За кілька років, опинившись у домі Трацьких, Борис відверто зарахував себе до «руської молодіж» і заявив, що прагне працювати для свого, руського народу. На сторінках значно пізнішої новели «Дріада» (1905) знову зустрічається образ Бориса Граба, едукованого лікаря, «з замилювання гігієніста», який виношує план збудувати в рідних горах санаторій.

Оповідання «Борис Граб» відповідає початкові IV розділу реконструйованого романного тексту. У ньому, спокушений молодістю й вродливою дружиною Міхонського⁵⁸¹, Борис-Епамінонда розповів учителеві про свій учинок, ставши призвідцем його смерті. Після такого болючого й важкого уроку Граб познайомився в гімназії з Едмундом і Антонієм Трацькими. Представники цієї шляхетсько-польської родини виписані в романі зримо й пластично. Батько, старий романтик та ідеаліст Станіслав-Евзебій Трацький, майже весь свій колишній багатий маєток офірував на потреби польського повстання 1863 р., свято вірячи в відродження Польщі «від моря до моря», й тепер зводить кінці з кінцями в убогому обійсті в селі Н. Мати, горда шляхтянка, всіма силами душі намагається прищепити дітям ті поняття, погляди й традиції, що їх вона винесла з батьківського дому. Зерна такого виховання найрясніше падають у душу Едмунда, котрий «виростав на правдивого панича»: «вся суть його натури обрушувалась обридженням, погордою, ненавистю до всього, що бідне, обдерте, нужденне та низьке, що грубе, незручне, незграбне, неделікатне» [т. 18, с. 326]. Старший син Густав – жорстокий,

⁵⁷⁶ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 3: Гімназія. С. 227.

⁵⁷⁷ Гузар З. Особливості креаціонізму в оповіданні І. Франка «Борис Граб» (префігураційно-ейдологічний аспект) // Франкознавчі студії: Збірник наукових праць. Дрогобич: Вимір, 2001. Вип. 1. С. 5.

⁵⁷⁸ Там само.

⁵⁷⁹ Денисюк І. «Не спитавши броду» як роман виховання // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2. С. 179.

⁵⁸⁰ Там само.

⁵⁸¹ «Портретування цієї жінки-вампа засноване на зумисній натуралізації тілесності, яка радше вказує на її девіантну сексуальність, аніж поетизує природну жіночу красу», воно має виразний еротично-тілесний аспект (Муранець Т. Портрет фатальної жінки у прозі Івана Франка // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. Вип. 58. С. 85).

високомірний і цинічний навіть щодо рідного батька, «адміністративний геній», котрий під виглядом нового господарювання прагне прибрати до рук батьківський маєток. Натомість наймолодший – Антоній (Тоньо) – «неначе зовсім з іншого дерева яблуко» і «правдивий хрест для матері» [т. 18, с. 326]: демократичний у поведінці й поглядах, спраглий до наук та літератури (особливо цінує поезію Ленау), закоханий у природу, він дійшов висновку, що «треба плекати в серці невгасаючий огонь любові до людей і до добра загального» [т. 18, с. 331]. В. Микитюк найбільш автобіографічним персонажем цього роману вважає не Граба, а Антонія Трацького, зазначивши, однак, що «обидва персонажі відтворюють дві частини особистості митця: його образне і понятійне світосприйняття, його емоцію і рацію, аполлонівське та діонісійське начало. Франко у художньому тексті “зіштовхує” у численних педагогічних діалогах власні сумніви, з’ясовує ті питання, які турбували його на різних етапах життєвого шляху»⁵⁸².

Нарешті, Густя Трацька, вихована на ідеях польської літератури «золотої доби», зокрема польського месіанізму, екзальтована патріотка, закохана в романтичну історію Польщі, котра про існування українського народу довідалася від Бориса на його першому сімейному обіді в домі її батьків. Проте цю «шляхцянку» Граб виокремив з-посеред її середовища за прагнення до поступу, самостійність і свободу думки, за неабиякий духовий і морально-етичний потенціал, що його відчув у її душі. Зрештою, усвідомив, що «вона навіки заповонила його серце, кинула в нього бодем викресану іскру любові» [т. 18, с. 365].

Природно, пробуджене кохання викликало душевну інтенцію протагоніста до особистого щастя й гармонійного співжиття з коханою людиною (у внутрішньому естві Бориса вона посилюється, коли Густя відповідає взаємністю), але водночас породжує напругу з іншою життєвою настановою – «благодатної праці для добра люду, як то він однокінкою, у луб’янім візочку їздить від села до села, несучи лікарську поміч недужим, навчаючи селян усьому доброму, рятуючи бідних грішми, темних порадою, опущених щирим привітом» [т. 18, с. 402]. Майже до самого фіналу помітні вагання й сумніви персонажа – від цілковитої елімінації цієї дівчини зі свого буття («Він не міг серед такого життя знайти для Густі місця» [т. 18, с. 402]) до повного зречення своїх громадських ідеалів («Що йому будуще? Що йому все на світі? За часину такого щастя можна все віддати, про все забути. Вона його любить, – от і все» [т. 18, с. 411]).

Сумнівів не подолано навіть після зізнання Густі у взаємному коханні. Коли дівчина навідріз відмовилася стати дружиною Бориса, то це лише посилило його переконання про національні різниці й кастові та соціальні передсуди, котрі наклали фатальний відбиток на їхні стосунки. «Ви помилилися в виборі! – заявив він Густі. – Думали найти куколку, побавитись нею і кинути, але нашли чоловіка з серцем, а ще до того русина. Ні, пані! Я не куколка!» [т. 18, с. 423]. Поміж закоханими з’являються таємниці, натяки й недомовленості, «темні діла», за словами Граба, саме існування яких Епамінонда прийняти не може. Так, при щасливій зустрічі персонажів у гірському лісі Густя натякнула Борисові: «Лікарі мені казали щоранку в шпильковий ліс виходити. Розумієш?» [т. 18, с. 410], очевидно, маючи на увазі початок важкої хвороби. За такої ситуації вона сповідує свою філософію кохання: «Мало тобі сеї хвили? <...> Люби, доки любиється, а там побачимо, що буде» [т. 18, с. 410]; «Вдовольняймося тим, що пережили. <...> Ні твоєю, ні нічиєю не буду!» [т. 18, с. 423]. Має рацію дослідниця: «Борис і Густя залишаються кожен зі своєю таємницею, кожен зі своїми міркуваннями, але чорна кішка нещирості

⁵⁸² Микитюк В. Педагогічні концепти Івана Франка. С. 62–63.

вже пробігла між ними. Таким чином, нерозуміння, нещирість взаємин між людьми у Франковій концепції людини і світу постає як дисгармонізуючий чинник»⁵⁸³. На завершальних сторінках роману, переборовши сумніви під впливом Густиного листа, Борис утікає від Міхонської і, мов перероджений, прямує «до великих цілей».

Романні стосунки персонажів значною мірою інспіровані взаєминами І. Франка з Юзефою Дзвонковською, що про них письменник зізнався в листі до А. Кримського від 26 серпня 1898 р.: «Більше враження зробила на мене знайомість з одною полькою, Йосифою Дзвонковською. Я хотів женитися з нею, та вона, чуючи в собі початки сухіт, відправила мене і в кілька рік пізніше вмерла як нар[одна] учителька. <...> Після сього Вам буде зрозуміла п'еска “Тричі мені являлася любов” у “Зів'ялім листю”» [т. 50, с. 114–115]. У цій поезії з третього «жмутку» «Зів'ялого листа» є такі рядки:

Явилась друга – гордая княгиня,
Бліда, мов місяць, тиха та сумна,
Таємна й недоступна, мов святиня.

Мене рукою зимною вона
Відсунула і шепнула таємно:
«Мені не жить, тож най умру одна!»

І мовчки щезла там, де вічно темно [т. 2, с. 161].

Та є в поета ще один вірш, який переконує, що його адресатка була прототипом героїні роману «Не спитавши броду», – «Do Józi D[zwonkowskiej]». Вітаючи дівчину з Новим 1884 роком, Франко писав:

I życzę Ci – niech miłość w Twym się sercu zbudzi!
Nie abstrakcyjna miłość dla ogółu ludzi,

Lecz ta, co w żyłach budzi krew, co kraszi lica,
Co wstrąsza nerwy życia jako błyskawica,
Co raz w otchłań nas ciska, to wznosi nad szczyty,
Co rodzi łzy, westchnienia i rajskie zachwyty,

Co wiecznie podsycana rośnie coraz więcej, –
Tak kochając i ogół pokochasz goręcej [т. 2, с. 371].

Як бачимо, поет зичить адресатці любові, але не абстрактного почуття до загалу людей, а того, що жбурляє у вир і підносить на вершини, бо лише так кохаючи, можна полюбити загал. У романі «Не спитавши броду» Франко ідеалізував і водночас ускладнив образ Густі, виписавши його реверсивно: вона відповіла Борисові взаємністю (хоча й не погодилася бути його дружиною), проте її любов змила всі сумніви в його душі й після розлуки надихнула на працю для народу. У цій поезії й у романі є ще одна спільна деталь: поет називає Юзю своїм золотим сном [т. 2, с. 372]. У романі читаємо: «Для Бориса сей тиждень був одним-одноцілим золотим сном» [т. 18, с. 411]. Хоча, на думку Г. Вервеса, Юзя Дзвонковська і за суспільними поглядами, і за духовим багатством була, очевидно, вищою від Густі Трацької

⁵⁸³ Каневська Л. До питання семантико-психологічного тлумачення назви роману І. Франка «Не спитавши броду» // Укр. літературознавство: Іван Франко. Статті й матеріали. Львів, 2006. Вип. 68. С. 94.

з незакінченої повісти. «Але Юзя Дзвонковська зникла в творі, розчинилася в силі-силенній інших осіб та фактів. Перед читачем постав літературний герой – Густя Трацька, може, духовно та інтелектуально не тотожний Дзвонковській, але живий, конкретний, барвистий»⁵⁸⁴. У кожному з персонажів роману можна впізнати реальних прототипів: Тоньо Трацький чимало рис характеру перебрав від Владислава Дзвонковського-молодшого (Юзефиного брата) та Ф. Дашинського; старий Трацький схожий на Владислава Дзвонковського-старшого (батька Юзі) і Броніслава Дескура – брата її матері; стара Трацька – на Юзину тітку Баранцевич. Проте «в повісті “Не спитавши броду”, – підсумовував дослідник, – ми не знаходимо “в чистому вигляді” найближчого польського оточення Франка початку 80-х років – ні Юзефи Дзвонковської, ні її брата Владислава, ні братів Дашинських, ні, зрештою, численних польських друзів українського письменника»⁵⁸⁵.

Такий рух тексту випрозорює семантику назви роману. У ній – перша частина народної паремії «Не спитавши броду – не лизь у воду», в якій містяться повчання й пересторога від необережних та нерозважливих кроків. За версією М. Возняка, назву роману Франкові міг «підкинути» М. Драгоманов у листі від 13 лютого 1886 р.: «Не спитавши броду, сунувсь у воду», «себто в органи галицьких народовців»⁵⁸⁶. На нашу думку, здогад Возняка не претендує на вичерпність, адже ця приказка, поза сумнівом, була відома й самому Франкові. Назва твору впливає з його змісту, розташування персонажів і переплетення сюжетних ліній, якими здійснюється рух тексту. Сюжет роману сповнений повчань-пересторог: у конкретних епізодах майже кожен із персонажів застерігає іншого й чує пересторогу від іншого. Міхонський показує «блід» Грабові, Граб – Густі й навзаєм, Тоньо – Едмундові, Густав – батькові, Гершко – синам тощо. Так, в листі Густя лагідно картає Бориса: «Хто любить, той не повинен задля яких-небудь “темних діл” допускатися нерозважних, компромітуючих кроків» [т. 18, с. 461]. Проте не завжди застереженому вдається уникнути «виру», а перестороги й повчання не в кожному разі виявляються вірними. «Не кожен може перейти свій бід, багато хто зривається й пливе за течією», – слушно зауважує сучасний дослідник⁵⁸⁷.

Образи броду, води (варіанти: вир, безодня, прірва, дно), як і інших натурфілософських образів (лісу, вершка гори), набувають у романі значення метасимволів. Вода прочитується тут як небезпека, загроза, руйнація, навіть смерть, бід – захист, своєрідний оберіг. Однак учинки людини, стверджується в метатексті роману, не завжди підвладні ratio, не регламентуються лише емпіричним досвідом. Особливо це стосується емоційно-почуттєвої діяльності людини. Романтичний первень нездоланий навіть у житті найраціональніших особистостей⁵⁸⁸, є тією «жорстокою, безвихідною загадкою» людських стосунків.

⁵⁸⁴ *Вєрвєс Г.* Повість Івана Франка «Не спитавши броду». С. 232–233.

⁵⁸⁵ Там само. С. 232.

⁵⁸⁶ *Возняк М.* Спроба відбудови невикінченої повісти. С. 5. Версія вченого потребує уточнення. У листі до Франка від 6 лютого 1886 р. Драгоманов картав молодого колегу за співпрацю з журналом «Зоря», котрий перебував тоді в руках народовців (Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. С. 171). У відписі до Драгоманова (10 лютого 1886 р.) Франко висловив образу за надто різкі висловлювання адресата: «Невже-таки ані крихітки доброї волі Ви в “Зорі” не бачите? Невже-таки самі тільки мастодонти в Україні і Галичині її читають?» [т. 49, с. 25]. Вже в наступній епістолі від 13 лютого 1886 р. Драгоманов у спокійному тоні перепрошував Франка за не надто гречний тон висловлювання: «Простіть, що образив Вас. Ось що значить писати згаряча та наскоро. <...> Не спитавши броду, сунувсь в воду!» (Листування Франка та Михайла Драгоманова. С. 176).

⁵⁸⁷ *Ткачук М.* Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). Тернопіль, 2003. С. 202.

⁵⁸⁸ *Див.: Денисюк І.* Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (мікростудія Франкової «Дріади») // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2. С. 172.

Власне, в романі «Не спитавши броду» Франко вперше таким чином розв'язав проблему міжособистісних стосунків, зокрема любовних. У романах «Лель і Полель» та «Перехресні стежки», повісті-новелі «Сойчине крило», оповіданні «Батьківщина», новелі «Дріада», збірці «Зів'яле листя» письменник по-різному модифікуватиме цю проблему.

Є в романі, як уже згадувалося вище, й третя сюжетна лінія – Гава й Вовкуна, яка, однак, через незавершеність твору розвинена слабо. Якщо оповідання-сателіти «Борис Граб», «Геній», «На лоні природи» та «Дріада», попри формальну «відрубність» від основного тексту роману, вносять чимало нового у розвиток і розуміння характерів Бориса Граба, родини Трацьких та ін., мотивують сюжетні ходи, то щодо Гава й Вовкуна основний текст не вносить практично нічого нового. «Гершко Гольдмахер», «Гава» та «Гава і Вовкун» є передісторією персонажів, їхні життєві дороги мали б, очевидно, бути вплетені в канву основного тексту. Ця сюжетна лінія також порушує проблеми становлення й формування особистості. Єврейські хлопчики Гава і Вовкун – діти багатого орендаря Гершка Гольдмахера, вбитого селянами за крадіж, рано залишившись круглими сиротами, пішли в ту «тверду школу життя, з котрої виходять люди практичні, меткі та промислові» [т. 18, с. 206]. Успіхи й невдачі в різних оборудках загартували їх, зміцнили волю – і ось досвідченими, хоча й молодими комерсантами вони повернулися в рідне село з надією доброго заробітку.

Психологічне оповідання «**Гава. Образок з життя підкарпатського народу**» вперше надруковане польською мовою під назвою «Hawa. Obrazek z natury» (1888), відтак в автоперекладі російською оприлюднене в «Киевской старине»: «Слава Богу, для начала и это хорошо! (Этюд из жизни прикарпатского народа)» (1888). Українською твір вийшов окремою книжкою того-таки 1888 року. У центрі твору – 12-літній підліток Гава, сирота, якому батько перед смертю заповів: «Гаво, коли тобі в житті трафиться дещо доброго, хоч би й що найменше, все кажи: хвала Богу, на початок і се добре!» [т. 18, с. 7]. Цей заповіт він затамив собі на все життя. Будучи відмалечку кмітливим, хитрим, винахідливим і допитливим, він різними способами прокладає собі дорогу в житті. Заявивши опікунці: «А що ж то я гої, чи що, щоб я й без ремесла не зумів жити?» [т. 18, с. 7], він пустився на самостійний шлях. Спершу ловив раків у потічку і продавав їх, наскладавши при таких гешефтах «цілі два ринські». Відтак зі старим Фавелем ходив по селах і скуповував для перепродажу різний господарський дріб'язок, торгував сірниками й батогами, «не жалував ані рук, ані ніг, ані горла, але ж бо й заробляв так, що й не один старший жид міг йому позавидіти» [т. 18, с. 14]. Згодом віднайшов новий гешефт і взявся торгувати по селах чіпцями, які йому виготовляла родина Староміських. Торг ішов добре, і Гава почав подумувати про нові, більш прибуткові оборудки, міркуючи про Староміських зверхньо, з цинізмом: «<...> скоро побачиш, що їм гребінь починає відростати, зараз треба так зробити, щоби троха похуділи. То їм дасть пізнати, що на світі раз ведеться, другий раз ні. Потому знов їх троха підіймемо, вдячні будуть. Потому знов до землі. А там побачимо, що дасться дальше зробити» [т. 18, с. 25]. Гаві вдалося хитро закрутити гешефт, від якого він мав добрий зиск, підписати вигідний контракт, а Староміських при цьому довести мало не до повного розорення. «Хвала Богу, і се добре на початок!» – триумфував він [т. 18, с. 32].

Образок «**Гава і Вовкун**» продовжує сюжетну лінію братів-гешефтсманів. Гірськими стежками вони наближаються до села Н., маючи чітку мету: дістатися до маєтку Трацьких і там розгорнути свою діяльність. Брати зовсім різні і за зовнішнім виглядом, і за внутрішньою екзистенцією. Вовкун – «величезний, як

оборотина, широкий у плечах, як двері, з руками й ногами так великими та дужими, як у старого ведмедя, рудий, з сірими очима і з виразом якоїсь тупої заїлості» [т. 18, с. 165]. Гава ж – невеличкий, чорнявий, верткий і проворний, з цікавим поглядом ящірки і з міцними вилицями м'ясожерного невеличкого звірка, котрий, як то кажуть, “хоч не вкусить, то налякає»» [т. 18, с. 165]. Із діалогу між братами стає відомо, що йдуть вони з Борислава, де й зустрілися після довгої розлуки: «І ти там бував з деревом і придивлявся всьому гешефтові, і я бував зі своїм крамом і сам не раз добрі гешефти в Бориславі робив» [т. 18, с. 166]. Гава зізнається, що заробив дві тисячі ринських: «Я на ті гроші дванадцять літ гарував, ой, тяженько гарував! Я ніколи ночі не доспав, обіду не доїв, бігав, кидався, туманив хлопів, підлизувався шандарам, – ой, тяжко згадувати про всі ті способи, як я до гроша доходив!» [т. 18, с. 167]. Заробивши добрі гроші, Гава і Вовкун вирішили вкласти їх у видобуток нафти, однак їхній бізнес цього разу виявився невдалим: «Пів року промучились, свої гроші закопали, – кип'ячки ані цяти!» [т. 18, с. 167]. І в голові впертого Вовкуна виник новий план: здобути новий капітал у дворі Трацьких. Гаву, котрий спершу неохоче пристає до задумів брата, він переконує: «Кажу тобі: хлопці, як діти, а багаті, як чорти! Ту з одними волами які гешефти можна робити! <...> Та головна річ – двір. Двір має оті ліси, найбільшу часть полонин. Усе, що ту бачиш, – двірське! Тож до двора мусимо взятися з цілою силою, руками й ногами!» [т. 18, с. 171]. Знаючи дідича, Вовкун висловлює впевненість, що свої плани брати реалізують швидко.

У цей момент Едмунд Трацький, повертаючись разом з Тонем із купання, за дріз розваги поранив Гаву в ногу. Молодший Трацький наполіг, аби обидвох братів спровадити до батьківського маєтку. Так за задумом автора мали б зійтися сюжетні лінії Трацьких та Діамантенбаумів.

Оповідання «**Гершко Гольдмахер**» розпочинає сюжетну лінію «Гави» та образка «Гава і Вовкун». У ньому йдеться про батька братів-гешефтсманів, про їхнє дитяче життя, а також про Вовкуна в його юнацькі часи. «Гершко Гольдмахер, арендар у гірським селі Н., був, як то кажуть, жид з головою», – так починається твір. Скупивши довколишні землі за позичені в кагалу гроші, він став, по суті, власником цього села і «з худенького, дрантивенького жидка зробився заживним, поважним і багатим жидом» [т. 18, с. 201]. Однак злодійське угруповання пограбувало його майно і спалило хату, так що він сам і його двоє маленьких дітей, Гава і Вовкун, ледь урятувалися від смерті: «увесь кількатисячний маєток, нагарбаний за кілька літ, пішов з димом або з злодіями» [т. 18, с. 203]. Зі скасуванням панщини Гершко ще більше «притих, подався, помарнів», а його сини, «майже голі, замурзані, бігали по хатах, крали, що могли захопити, щоб прожитися. <...> В огородах, садках і полях, ба навіть у погано замиканих бойківських хатах ніщо не було певне перед їх хапущими пальцями» [т. 18, с. 203]. Вони не раз чули від батька розповіді про колишні часи, і в порівнянні з теперішнім станом вони здавалися їм раєм. Запущена, неохайна й неметена батьківська хата, постіль з блощицями і черв'яками, напів розвалена піч, що не гріла, а тільки диміла, – все це «важкою рукою накладало погану печать на молоді дитячі душі, дражнило хлопців, доводило їх до лютості» [т. 18, с. 204]. Умови, в яких їм довелося зростати й дорослішати, наклали свій відбиток на формування їхніх психотипів. Гава, «зроду малий, слабовитий та похилий», вдався хитріший і «на всякі видумки та способи здібний». Вовкун натомість – сильний і високий, обмежений і водночас запальний на вдачу. «Хлопські діти, а далі і старші хлопці боялись його, бо калічив, кусав, кидав камінням, коли його, було, де-небудь захоплять при крадіжі гороху, грушок або моркви»

[т. 18, с. 204]. Гава відмалечку привчився командувати Вовкуном, а той, визнаючи його вищі розумові здібності, легко виконував братові накази.

Трапилося так, що Гершко зійшовся з тим злодійським угрупованням, яке колись пустило з димом його самого, став перепродувати крадене і, викритий, поплатився за це власним життям. Гаві та Вовкунові, котрі бачили батькову смерть, довелося забути про крадіжки: «мов сновиди, ходили вони довкола опустілої хати і ревли з голоду і зі страху» [т. 18, с. 205], люди давали їм милостиню, вони при звичайся до жебракування, «лазили від хати до хати, ночували де-небудь у кошарі з пастухами або в буді з собаками, волочилися мов неприкаяні, голі, брудні, нужденні, з позападаними лицами, розчухраним стрепіхатим волоссям, худими, як скіпи, ногами і блищачими від голоду та заздрості очима» [т. 18, с. 205]. Вони зрештою покинули село і «вступили в ту тверду тяжку школу життя, з котрої виходять люди практичні, меткі та промислові» [т. 18, с. 206]. Вовкун, котрого тягнуло до всякого майстрування, пристав до мандрівної теслярської спілки, з якою літував у горах, а на зиму влаштовувався біля тартака, з гончарською компанією перемандрував усі гори. Заробляв непогано, думав одружитися, але мрії про родинне життя швидко витіснялися планами про більший зиск і здобування грошей.

Образок «Гершко Гольдмахер» опубліковано в ілюстрованому літературному збірнику «Квітка» (видав В. Лукич. Львів, 1890). Рецензуючи цей збірник, Ілля Кокорудз не оминув увагою й Франків твір. «Гершко Гольдмахер», за його спостереженнями, – «не скінчене і не заокруглене оповідання, але немовби вступ до довшого оповідання або повісти. Предметом єсть, як жид злочинствами, ошукою і хитростію доходить до майна і як відтак падає жертвою пімсти покривджених через нього. <...> Се оповідання, запізнаюче нас з штучками і лиходійствами п'явок жидівських, не має, впрочім, в своїм обробленню і тоні більшої літературної вартости, хіба що автор вихіснував звороти і слова щоденної мови люду»⁵⁸⁹.

«Не спитавши броду» – соціально-психологічний роман виховання⁵⁹⁰. Міжособистісні стосунки персонажів тут тісно пов'язані з зіткненням інтересів різних соціальних груп (інтелігенція, шляхта, селянство, комерсанти) та світоглядів (демократизм Граба, Тоня, Густі, традиціоналізм старих Трацьких та Едмунда, консервативний реформізм Густава). На сторінках роману зіштовхуються представники різних національностей – української, польської, єврейської з характерним для них менталітетом, котрий, однак зазнає певних коваріацій. Персонажі відстоюють свої ідейні позиції, сперечаються, повчають і застерігають один одного, що надає творові ознак інтелектуального роману.

Новаторство автора полягає й у тому, що він демонструє процес виховання, становлення й формування насамперед українського інтелігента-народолюбця, а також різних типів польської шляхти та єврейського дрібного бізнесу. Відтворення цього процесу неминує передбачає занурення в психологію персонажів – індивідуальну, соціальну, національну. Як і в попередніх творах, у романі письменник простежує спадковість персонажів, глибоко мотивує перебіги їхньої психіки, звер-

⁵⁸⁹ Кокорудз І. Квітка. Літературний збірник. Видав В. Лукич. Львів, 1890 [Рец.] // Зоря. 1891. № 13. 1/13. VII. С. 258.

⁵⁹⁰ У жанровій кваліфікації цього твору в сучасних дослідників значних розбіжностей немає. Т. Пастух визначає його жанр як «психологічний роман виховання з ознаками сімейного і любовного романів». Див. *його*: Романи Івана Франка. С. 41. На нашу думку, родинні перипетії й любовні колізії характерні для кожного Франкового роману, тому для даного тексту визначальними не є. Суспільно-психологічним романом виховання називає «Не спитавши броду» М. Ткачук. Див. *його*: Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). С. 211, 219. І. Денисюк кваліфікує цей твір як роман виховання. Див.: «Не спитавши броду» як роман виховання. С. 174–191.

тає увагу на впливи, котрі їхню психологію формують. Позитивістичний підхід до створення художнього світу поєднано в письменника з нахилом до ідеалізації натур, до зображення їх «у надприродну величину», нарешті, до романтизації. Роман «Не спитавши броду», отже, написано в руслі Франкової концепції «ідеального реалізму».

3.19. Роман із життя інтелігенції

На початку 1887 р. редакція газети «Kurjer Warszawski» оголосила конкурс на оригінальну повість із суспільного життя, дізнавшись про який, І. Франко взявся за написання роману «**Lelum i Polelum. Powieść współczesna**». До складу журі входили Пйотр Хмельовський, Генрик Сенкевич, Віктор Гомулицький та ін.⁵⁹¹ Восени того ж року твір було завершено, про що свідчить Франкова згадка у листі до М. Драгоманова від 26 листопада: «Роман <...> вже готов і швидко буде переписаний начисто. Штука вийшла доволі обширна (арк., може, з 12 або й більше) і, смію думати, інтересна (сцени з львівського життя газетярського, розправа судова, сцени з тюрми, сцени з життя уличних дітей, з бомбардування Львова в р. 1848 і т. д.)» [т. 49, с. 131]. 28 квітня 1888 р. на засіданні конкурсної комісії ухвалено, що роман Франка жодної премії не отримав: першої не присуджено нікому, другу віддано Марії Родзевич за повість «Девайтис»⁵⁹².

Г. Вервес цей факт пояснював тим, що ані зміст, ані проблематика Франкового роману не могли «сподобатись ні членам журі, ні тим більше редакції журналу, розрахованого на невибагливого міщанського читача»: «ідея підтримки селянської боротьби за ліси і пасовиська, підтримки легальної діяльності інтелігенції, яка активно обороняє інтереси трудящих, була для письменників “Kurjera Warszawskiego” чужою»⁵⁹³. У листі від 16 травня до дружини, яка тоді гостювала в Наталії Кобринської у Болахові, Франко писав: «Від “Kurjera Warszawskiego” ще ніякої відповіді, хоча повість моя на конкурсї удостоїлася “wzmianki” (згадки) як річ, проявляюча талант, хоча й не зовсім добра. Ну, нехай їм цур, побачимо, які це ті “добрі” речі по їхньому осуду. Я дав роман свій читати Вислоуху, хоч і думаю, що він ледве прочитає його. Ну, та побачимо» [т. 49, с. 160]. Газета «Kurjer Lwowski» повідомляла, що, крім нагородженого роману Марії Родзевич, журі конкурсу «Kurjera Warszawskiego» виокремило ще низку творів. Ці виокремлення поділено на три категорії, зокрема «В. Wzmianki», до яких зараховано сім творів, «котрі, хоч і кульгають з огляду на мистецьку цілісність або неповно висловлюють провідну думку, мають на собі ознаки таланту чи принаймні вищої письменницької здібности». Серед цих семи творів названо «Lelum-Polelum (Gdy Lelum umrze, żyć będzie Polelum)»⁵⁹⁴. 22 травня письменник повідомляв дружині: «Заїхав я до Львова щасливо, застав <...> лист від редактора “Kurjera Warszawskiego”: обіщає гроші за “Таву”⁵⁹⁵, а про “Lelum i Polelum” нічого докладного не пише, чи будуть друкувати, чи ні, відсилає мене до реферату суду конкурсowego, котрий має бути опублікований незадовго» [т. 49, с. 160–161]. Однак обіцяна інформація про конкурс так і не з’явилася⁵⁹⁶.

⁵⁹¹ Див.: Мороз М. Літопис життя і творчості Івана Франка. Т. II. С. 8.

⁵⁹² Возняк М. З історії «Леся і Полеля» // Возняк М. З життя і творчості Івана Франка. К.: Вид-во Акад. наук УРСР, 1955. С. 164.

⁵⁹³ Вервес Г. Повість Івана Франка «Lelum i Polelum» // Міжслов’янські літературні взаємини. К.: Вид-во Акад. наук. УРСР, 1963. Вип. 3. С. 110.

⁵⁹⁴ Kurjer Lwowski. 1888. № 140. 20. V. S. 7.

⁵⁹⁵ Твір Франка «Hawa. Obrazek z natury» опубліковано в «Kurjerze Warszawskim» у №№ 31–33 (31 січня–2 лютого).

⁵⁹⁶ Возняк М. З історії «Леся і Полеля». С. 165.

Для широкої аудиторії творчість Марії Родзевич була цілком невідомою, незважаючи на те, що вже перемагала на літературних конкурсах. Тим-то газета «Kurjer Lwowski» повідомляла, що вона – молода, 25-річна письменниця, власниця значного маєтку в Гродненській губернії. Визнаючи, що твори письменниці мають ознаки таланту, Віктор Гомулицький стверджував: «Суспільства в них немає ані сліду», а їхня форма «завдяки коротким, рваним, нервовим думкам нагадує швидкі блиски шпаг у поєдинку»⁵⁹⁷.

Прикметно, що в польській історії літератури творчість Марії Родзевич (Marii Rodzewiczówny) заслуговує не надто високих оцінок. Авторитетний дослідник Генрик Маркевич зараховував її твори до популярної белетристики «пригоди й романсування» («przygody i romansu») і з-поміж іншого зазначав: «Спершу на неї покладали великі надії; пізніше сама авторка щораз менше дбала про артистичний рівень, пишучи багато (з метою заробітку) і задовольняючись популярністю своїх випробуваних засобів серед менш вибагливих читачів. Часто йдучи слідами Ожешко, Родзевич спрощувала й сплитшувала її ідейно-художній зміст у пропоміщицькому та оптимістичному напрямку»⁵⁹⁸. Провідною тематикою її творчості, увираженою в романах «Девайтис» (1889), «Сірий пил» (1889), «Клейнод» (1897), «Чагарі» (1905), є «опертя на землю як народний обов'язок польської стихії на кресах, вірність релігійній і патріотичній традиціям, культ рідної природи, котра є джерелом сили й морального здоров'я на протигагу руйнівальному впливу міста. <...> Ці тенденції уособлює улюблений романний персонаж письменниці: людина сильна і проста, не схильна до суперечностей, замкнута в собі й на вигляд не привітна, проте під тими виглядами криються щирі пориви доброти, жертвовності та героїзму»⁵⁹⁹.

Франків твір не вийшов друком у жодному з польських видань. На те, що роман Франка залишився без премії, болюче відреагувала в листах до письменника Наталія Кобринська, котра такий факт пояснювала «світоглядними й літературно-естетичними розбіжностями між автором і його польськими реципієнтами», а також «ідеологічною упередженістю польського журі, яке не толерувало засадничих, власне українських ідей твору та національного світогляду його автора»⁶⁰⁰. Так, у листі до Франка від 15 травня 1888 р. вона писала: «Головна причина спочивала в самій Вашій праці. Ви сильні і великі на своїм питомім ґрунті, – типи нашого народу, його поняття, виображення, чуття у Вас незрівнянні, а то не може так дуже припадати до душі навіть найоб'єктивнішим полякам. <...> Доказом най послужить найкраще місце в Вашій повісті – “судова розправа”. Кожного русина, навіть мірної інтелігенції, прошибне вона до глибини серця, – бо в ній він знайде глибоке зрозуміння недолі нашого народу. Момент, коли стара жінка дякує молодому адвокату, робить незвичайне вражіння, я, принаймні, мусила перестати читати, щоб прийти до себе. Невисказане робить також впечатління старий дід, кримінальник, що з чистим сумлінням вирізав панів і жидів. Мені жаль було так скоро з ним розставатися, і все здавалося, що в послідніх хвилях найбільшої душевної муки “Naczka” він стане перед ним і грізно запитається, для чого той скарб, котрий він призначив на загальні, обернути хотів на личні цілі?»

Рівно прекрасні, хоч не такого, як попередні, значіння, суть декотрі образи Вашої повісти, іменно: перші сцени забави дітей, бомбардування Львова і послід-

⁵⁹⁷ Kurjer Lwowski. 1888. № 126. 6. V. S. 4.

⁵⁹⁸ Markiewicz H. Pozytywizm. S. 191.

⁵⁹⁹ Ibid. С. 191–192.

⁶⁰⁰ Швець А. Жінка з хистом Аріадни: Життєвий світ Наталії Кобринської в генераційному, світоглядному і творчому вимірах: монографія. Львів, 2018. С. 269, 270.

ні хвилі “Naczka”»⁶⁰¹. На думку Кобринської, рівнем художнього таланту і глибиною порушених у творі проблем Франко значно перевищив польську літературу і тим-то залишився незрозумілим польським рецензентам: «Ви, стоячи на своїм ґрунті яко незвичайний самостійний талант, перевищасте о цілу голову їх літературний напрям, то і не легко приходиться їм втягнути такого великана в свої тісні рамки»⁶⁰². Кобринська інтерпретувала також окремі ситуації роману, а також по-своєму пояснювала семантику назви твору: «В кінці позволю ще собі зробити дві маловажні уваги. Може бути, що був такий де факт, що на польським балі танцювали коломийку, але звичайно поляки той танець не припускають до своїх товариств, а дами називають го “nieprzyzwoitym tańcem” [непристойним танцем. – М. Л.]. Також смішно Вам буде довідатися, що “Lelum-Polelum” у загалу ніколи не береться в правдивім мітологічнім значінню, а просто уживається на означення якоїсь повільности»⁶⁰³.

І. Франко спробував надрукувати твір українською мовою в журналі «Зоря» і надіслав рукопис тодішньому редакторові О. Борковському. Той відмовився публікувати його, висловивши в листі до Франка свої судження про роман: «Ціла річ дуже мало зв’язана з справдішнім життям місцевим. Лише ілюстрації поменшої ваги нагадують Галичину. <...> При тім багато дечого є занадто фантастичне, з обставинами галицького життя незгідне або й взагалі неімовірне. Десять літ слідчої в’язниці, закопаний скарб, бал (мабуть, руський, коли починаєсь коломийкою), на котрім знаходяться графи, ексцеленції і т. п., ба навіть той вечерок у Калиновичів, “Goniec” з його пораннім і вечірнім виданням, Лютовиська – те все не згідне з справдішнім життям, або неімовірне, або і впрост неможливе. Дещо заслабо умотивоване (ціла тая Регіна, розлука братів, переворот в “Gońcu”). Деякі ілюстрації або надміру широкі, або й злишні. А цілість з дуже неясною провідною гадкою»⁶⁰⁴. Борковський запропонував Франкові свій план для переробки твору, згідно з яким брати закохуються в досить легковажну жінку і зрештою сходять нінащо. Провідною мала б бути така ідея цього твору: «Руська молодіж по більшій часті з нічого добивається власною працею, спосібностями, серед тяжких злиднів якогось становиська, та пропадає відтак марно, залізши нерозважно під першу-ліпшу погану спідницю. Он де гинуть так часто найкращі наші сили!»⁶⁰⁵

У листі до О. Борковського від 20 грудня 1888 р. Франко писав: «Я предложив Вам свій роман з тим запитанням, чи надрукуєте його в “Зорі” з такими перемінами проти польського тексту, які я вважати буду за потрібні. Замість прямої відповіді на се питання Ви предлагаєте мені план якогось іншого, Вашого роману, котрий, очевидно, найліпше буде Вам самим і написати. До мого роману ані до моїх поглядів артистичних план сей не підходить» [т. 49, с. 188].

У тому ж листі письменник висловив (щоправда, неконкретно) завдання свого твору: «Що Регіна обрисована не досить виразно, се признаю, та тільки н а п р я м, в яким має бути поповнена обрисовка, мусить бути зовсім противний тому, як Ви міркуєте. Ну, та се друге діло. Питання про провідну гадку лишаю отвертим. Сідаючи писати роман, я мав на думці змалювати деякі факти і моменти життя, котрі я бачив або чув, або по найбільшій часті сам пережив, а ніяких провідних гадок я собі не завдавав, міркуючи, що коли буде правда, то й ідея знайдеться» [т. 49, с. 187]. Полемізуючи з Борковським, Франко доводив наявність ло-

⁶⁰¹ ІЛШ. Ф. 3. № 1602. Арк. 655–656. Листи Кобринської цитуємо за сучасним правописом.

⁶⁰² Там само. С. 656.

⁶⁰³ Там само. Арк. 655.

⁶⁰⁴ Там само. Арк. 927.

⁶⁰⁵ Там само. Арк. 929.

кального колориту в романі (львівські суд, поліція, барикади, газетярські стосунки, в'язниця), правдоподібність зображених у ньому реалій та образів. Так, 10-літнє слідче ув'язнення (Семко Туман) – справжній факт («дід, о котрім мова в моїм романі, жив ще в 1877 році»); прообразом «Гінця» був «Kurjer Lwowski» за редакцією Масловського та «Kronika codzienna»; в описі ж Лютовиськ і його околиць нічого фантастичного немає [т. 49, с. 187]. «Закопаний скарб, – вів далі Франко, – се така дрібниця і така, впрочім, невинна, що о ній не стоїть і говорити. Бал, котрий Ви, не знаю для чого, вважаєте руським, не є руським, помимо того, що на нім танцюють коломийки» [т. 49, с. 187]. І далі: «Те, чого не знаєте, не видали й не чували, ніколи згори не вважайте неправдивим і неможливим. Завсігди ліпше виходити з того погляду, що не тільки світу, що в Вашому вікні» [т. 49, с. 188].

Не діставши змоги надрукувати твір, деякі його розділи Франко опублікував як окремі оповідання: «**Jeden dzień z życia uliczników lwowskich**» (1889; у перекладі українською мовою Франко оприлюднив його під назвою «**Яндруси**», 1905; відповідає першому розділові роману), «**Bohater mimo woli**» («Герой поневолі», 1889) – частині 2-го розділу, «**Cuwaksy**» (1894) – третьому розділові роману. Крім того, оповідання «**Герой поневолі**» має й другу редакцію (1904). Уперше твір надруковано польською мовою у 50-томовому Зібранні творів (К., 1979. Т. 17). Українською мовою роман у перекладі М. Возняка опубліковано у 30-томному виданні творів (Харків: Рух, 1929. Т. 30. Кн. 2). Ніна Жук слушно зауважувала, що «Лель і Полель» – «може, єдиний твір Франка, в якому охоплені події великого відрізка часу – від революційних подій 1848 р. аж до середини 80-х років XIX ст.»⁶⁰⁶.

Хоча в романі й справді домінують реалістичні образи, описи й епізоди, його сюжет, як видно з назви, експлуатує міф про братів-близнят, суперників, один із яких асоціюється з усім добрим і корисним, інший – з поганим та шкідливим⁶⁰⁷. Можливо, Лель і Полель – варіант античного міфа про близнюків Діоскурів, синів Зевса Кастора і Полідевка (у римській міфології Поллукса), першого з яких вважали смертним, другого – безсмертним⁶⁰⁸. В українських джерелах віднаходимо чимало цікавої інформації про цих міфологічних істот. «Лель, – читаємо у “Вікіпедії”, – давньослов'янський бог кохання, син Лади і Сварога. Традиційно вважається братом Лелі. При цьому богиню Лелю та бога Леля часто представляють як близнят. За деякими джерелами, цей бог має ще одне ім'я – Полель⁶⁰⁹, за іншими – це його брат-близнюк, ще один син Лади. Описується як юний бог кохання – відповідник Ерота, Купідона, Камадеви в слов'янській міфології»⁶¹⁰. Ця ж стаття стверджує, що божество на ім'я Лель описується в польських історіографів XVI ст. (Меховіта, Кромера, Стрийковського). Існує також думка, що Лель як божество був сконструйований на зразок Амура (Ерота), оскільки у XVI–XVII ст. вважали, що кожен європейський народ до хрещення мав міфологію, схожу на давньогрецьку⁶¹¹. У «Словнику давньоукраїнської міфології» Сергія Плачинди йдеться: «Лель – бог кохання й бджолярства (бджола в давніх українців – емблема кохання, що поєднувала в собі, за повір'ям, “солод меду й гіркоту жала”). Іноді уявлявся “вічним парубком”, який приносить юнакам і дівчатам найвищу радість

⁶⁰⁶ Жук Н. Проза Івана Франка. К.: Вища школа, 1977. С. 125.

⁶⁰⁷ Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2-х т. М.: Сов. энциклопедия, 1987. Т. 1. С. 174.

⁶⁰⁸ Там само. С. 382.

⁶⁰⁹ Валерій Войтович стверджує, що Полель (Лель) – бог шлюбу й подружжя, син Сварога й Лади, брат Лелі, пробуджував до великих почуттів: радості, доброти, закоханості, покровитель бджолярів і бортництва. Також сприяв квітуванню зєла, паруванню тварин і, крім того, є покровителем мистецтва, співців і музик (Войтович В. Українська міфологія. К.: Либідь, 2002. С. 382).

⁶¹⁰ Лель // uk. wikipedia. org.

⁶¹¹ Там само.

кохання, опікує дітей, любить квіти, сприяє бортникам. Л[ель] – один із найдавніших персонажів давньоукраїнської міфології»⁶¹². Полель – давньослов'янський бог шлюбних зв'язків, син Лади і Сварога, рідний брат Леля і Лелі. На відміну від свого брата, Полель не крутить дівчатам голови, його сопілка грає для двох закоханих сердець⁶¹³. Частіше все ж обидва брати побутували в народній свідомості як одне ціле: божество-оберіг, яке мало б подарувати зовнішню красу, взаємне або нерозділене кохання, а також матеріальний статок. Олекса Воропай стверджував, що ім'я Леля в українському фольклорі зустрічається часто, «але важко визначити, якої воно статі: чоловічої чи жіночої?» – відтак вів мову про «двостатеві мітичні істоти», котрі відомі в багатьох міфологіях і котрі, за Костомаровим, «уособлювали собою природу первісну, таку, яка ще не виявлялася у протилежностях, природу остаточну й абсолютну...»⁶¹⁴. В одній із українських народних пісень, записаній в с. Дроздовиці поблизу Перемишля, зафіксовано:

Лелю-Полелю, коли ж я воли пасла,
Лелю-Полелю, тогди ж я била красна.
Лелю-Полелю, тепер же я волів не пасу,
Лелю-Полелю, загубила ж я красу⁶¹⁵.

У Франкових «Галицько-руських народних приповідках» міститься гасло «Лельом» з приказкою «Лельом-Полельом» і з поясненням: «В значінню помалу йти, пиняво та недбало щось робити». У тому-таки поясненні Франко покликався на збірку польського фольклориста Самуеля Адальберга (1867–1939) «Księga przysłów, przypowieści i wyrażen przysłowiowych polskich» (Варшава, 1889–1894) і зазначив, що він «стоїть на тім, що Лельом і Полельом – два слов'янські боги, яких значіння в мітології ще не вияснено»⁶¹⁶. В іншому томі читаємо: «Робит, як Лелюм-Полелюм», тобто «робить помалу, ліниво» з відсиланням: «Пор[івняй] Adalb[erg]. Robić»⁶¹⁷.

Лель і Полель (Lelum і Polelum) є також персонажами трагедії Ю. Словацького «Лілла Венеда» (1840). Вони – сини венедського короля Дервіда, за свободу рідного народу б'ються одним мечем і захищаються одним щитом. Лель закоханий у Ліллу Венеду, і дівчина відповідає йому взаємністю. В одному з діалогів між близнюками виникає мотив наперед заданості їхньої долі:

⁶¹² Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології. К.: Укр. письменник, 1993. С. 33.

⁶¹³ Полель // uk. wikipedia. org.

⁶¹⁴ Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис. К.: Мале видавничє підприємство «Оберіг», 1991. Т. 2. С. 42.

⁶¹⁵ Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського: з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся / Упоряд., текстологічна інтерпретація і коментарі О. Дея. К.: Наук. думка, 1974. С. 85.

⁶¹⁶ Галицько-руські народні приповідки / Зібрав, упорядкував і пояснив Др. Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. Т. II: Діти – П'ять. С. 458. В Адальберга Lelum polelum, а також Fistum rofistum та Świstum roświstum – «два слов'янські боги, значення яких у міфології ще не цілком з'ясоване. Кромєр (Kronika) зазначав, що їх вважали за слов'янських Кастора й Поллукса. <...> Ця приказка має різноманітне застосування. Якщо хтось робить що-небудь недбало, ліниво, з неохотою, повільно, то кажуть, що робить Lelum polelum. Іде або їде lelum polelum означає йде, їде поволі, волочиться нога за ногою, крок за кроком. Стоїть, як lelum polelum, тобто стоїть нерухомий, як у землю вріс. Про людину недолугу, слабку, повільну, котра відкладає все з дня на день, кажуть: to lelum polelum» (Księga przysłów, przypowieści i wyrażen przysłowiowych polskich. Zebrał i opracował Samuel Adalberg. Warszawa: Druk Emila Skińskiego, 1889–1894. S. 261).

⁶¹⁷ Галицько-руські народні приповідки / Зібрав, упорядкував і пояснив Др. Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2007. Т. III: Рабунок – Ячмінь. С. 33. У збірці Адальберга під гаслом Robić вміщено приказку № 53: Robi Lelum polelum (Robi, як Lelum polelum) з відсиланням до гасла Lelum polelum (Księga przysłów, przypowieści i wyrażen przysłowiowych polskich. S. 467).

L e l u m. O! Polelum,
 Ty po mnie żywy zostaniesz.
 P o l e l u m. Po tobie?
 L e l u m. Dla tego ciebie tak nazwała wróżka:
 Gdy Lelum skona, żyć będziesz *po Lelum*⁶¹⁸.

У фіналі драми Лель гине, а Полель накликає на себе й братове тіло (вони, бранці Леха, зв'язані між собою ланцюгом) полум'я з неба: віщування ворожки не здійснюється, адже у фіналі твору гинуть обидва брати. Сам Словацький, за інформацією Галини Левченко, у листі до Зигмунта Красинського вказав, що Лелюм і Полелюм – це образи, нав'язані трагедіями Евріпіда, античним міфом про Кастора і Поллукса та трагедією «Вільгельм Телль» Ф. Шиллера⁶¹⁹. Цю колізію трагедії Словацького можна вважати протосюжетом роману українського письменника, а фразу «Коли Лель помре, жити буде Полель» – його провідним мотивом. У тексті Франкового твору віднаходимо відверті алюзії до «Ліллі Венеди». У передсмертному листі до брата Начко Калинович згадує: «Чи ти, Владку, пригадуєш собі, як ми ще хлопчиками разом читали “Лілю Венеду” Словацького і як ми наприкінці обидва розплакалися? Пам'ятаєш, як ми засперечалися, хто з нас Лель, а хто Полель, і як ми вирішили тягти жеребки, і мій жеребок випав на Леля? Може, ти й забув те все, бо ж це такі дрібнички. Але я в цю хвилину міг би з пам'яті намалювати ту сцену, а в моїй душі все ще дзвенить рядок:

Коли Лель помре, жити буде Полель.

Це, брате, й про нас так, мабуть, говорила ворожка і нам така доля наперед визначена. Отже, живи, брате мій, дорогий мій Полелюм!» [т. 17, с. 450–451]. Коли, передчуваючи смерть Начка, Владко з Регіною примчав до Львова, то звернув увагу на лист брата, залишений на столі у кімнаті: «Але не читав його. Впали йому в очі тільки написані жирними літерами слова з рядків Словацького і, мов цвях, застрягли в його голові» [т. 17, с. 472].

Як і в трагедії Словацького, у Франковому романі із загибеллю одного з близнюків гине й інший. Отже, Франко використовує «романтичну параболу», яка «править за символічне узагальнення і доповнює та містично зафарбовує цілком реалістично подані характери братів-близнюків Калиновичів. Відповідно, всій історії надано містичного, фатального забарвлення»; у романі присутня «мітологія фатальної взаємозалежності братів-близнюків і майже одночасної їх смерті»⁶²⁰. Григорій Вервес стверджував, що, пишучи свій роман польською мовою для польського читача, Франко «мусив рахуватися з національними особливостями польської літератури, в якій вплив саме романтичного підходу до змалювання дійсності був аж надто великий і в другій половині XIX ст. Наявність неймовірних ситуацій, сюжетних ходів, змалювання героїв як носіїв певних конкретних пристрастей,

⁶¹⁸ Л е л ь . О! Полелю,

Ти після мене жити будеш.

П о л е л ь . Після тебе?

Л е л ь . Тому тебе й назвала так ворожка:

Коли Лель помре, житимеш *по Лелю*.

Цитуємо за виданням: *Slowacki J. Lilla Weneda: tragedia w pięciu aktach / Opracował P. Chmielowski. Wrocław, 1906. S. 64. Курсив наш.*

⁶¹⁹ Див.: *Левченко Г.* Мотив двійництва в прозі Івана Франка // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. Луцьк, 2016. Вип. 8. С. 83.

⁶²⁰ *Гундорова Т.* Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. С. 88.

доведення негативних і позитивних рис героїв аж до меж неправдоподібності – все це були звичайні явища для польської прози тих часів»⁶²¹.

У Франковому романі близнюковий міф експлікується насамперед через образи братів-близнят Владка (Владислава) і Начка (Гната) Калиновичів. У романі окреслено їхній життєвий шлях від дитинства до передчасної смерти в молодому віці. Сюжет твору розгортається здебільшого однією лінією, проте є в ньому кілька ретроспекцій, потрібних авторові для з'ясування причин, котрі зробили з дітей вуличних злодіїв та в'язнів. Оповідання «Герой поневолі» розповідає про батьків Владка й Начка: канцеляриста Григорія Калиновича й Ганю, доньку польського патріота Закшицького. Під час революційних подій 1848 року у Львові аполітичний Калинович порятував дівчину, яка хоробро билася на барикадах, винісши її з-під ворожих куль. У подружжя народилися сини-близнята, котрі в третьому шкільному класі стали сиротами. Опікунка Войцехова забрала їх зі школи, присвоїла їхню спадщину, використовувала хлопців для домашньої роботи, морила голодом і холодом, цілковито занедбала їхнє виховання. «Це їх, в силу конечних потреб, вигнало на вулицю й привчило до того ремесла, в якому вони незабаром прославились як майстри свого фаху та яке їх у такому молодому віці привело за тюремні ґрати» [т. 17, с. 497].

Отже, 9-літні Владко й Начко знаходять собі розваги в компанії таких самих вуличних дітей: «мухрають» (крадуть) на городах картоплю, моркву, кукурудзу й брукву і влаштовують посиденьки з цими смаколикама біля вогнища на околицях Львова. З малих літ Владко й Начко виявляють задатки лідерів, хвацьких майстрів своєї справи: «Ніхто з усієї компанії не вмів краще, ніж вони, упоратися в городі чи в садку, не міг так спритно уникати погоні, використовувати найменші схованки й повертатися з багатшою здобиччю» [т. 17, с. 284]⁶²². «Яндруси» (тобто «вуличники», «злодії»), «бестії», «лелюм-полелюм», «обмінчата», «байстриюки», «бухацькі душі», «козаки»⁶²³ – так називають їх у компанії, проте в цих характеристиках вчуваються й захват, і повага, й зазидки. Асоціальну функціональність такого дитячого осередку Франко пояснює цілковитою байдужістю суспільства, котра часто заглушує в дитячих душах поклики до доброго й високого. Споглядаючи гурт «шанталавців» біля лісового вогнища, розповідач розмірковує: «<...> діти в ту хвилину теж не бажали нікому нічого злого. Це вже не згряя львівських вуличних хлопчаків і обірванців, кандидатів до тюрем і лікарень, покидьків суспільства – це громадка добрих тихих дітей, що прагнули ласки й любові, здатних до всього, що добре й шляхетне, сиділа в яру біля вогнища й тулилася до коренів

⁶²¹ Вервес Г. Повість Івана Франка «Лелюм і Полелюм». С. 114.

⁶²² Цитуємо за українським перекладом, поданим у 50-томовому Зібранні творів.

⁶²³ І. Ціхоцький спостеріг, що в оповіданні «Яндруси», яке, по суті, становить перший розділ роману «Лель і Полель», Франко «описав один день з життя “уличних дітей”, змусивши своїх малолітніх героїв “зашіврати” цілком по-дорослому. У тексті твору відтворено коло 50 арготичних одиниць, більшість з яких не обумовлена “професійно” чи “соціально” і стосується, головню, “нейтральних” загальних понять: фронт – “обличчя, лице”, липки – “очі”, шанталавець – “хлопець-вуличник”, бухацький – “злодійський”, лелюм-полелюм – “звільна, помалу” і т. д.» (Ціхоцький І. Мова прози Івана Франка (стилістичні новації). С. 202–203). Той-таки дослідник визначає семантику слова «яндрус» у Франковому творі як «хлопець, злодій» (Там само. С. 200). Цікаво, що сам Франко і в польському тексті роману, і в українському тексті оповідання «Яндруси» давав свої пояснення окремих слів та виразів із мовно-стилістичної арготичної сфери. Наприклад: «попсувати їм фронт» – дати їм по пиці; «заїхати обом межі липки, щоб їм войтик закапував» – ударити їх межі очі, щоб їм аж місяць засвітив тощо [т. 17, с. 283]. На думку Олекси Горбача, «польську фонетику львівських арготизмів Франко в перекладі українців на кшталт мовних кальок так само, як це їх переважно українщили львівські українці, влітаючи в канву рідної мови» (Горбач О. Вулично-тюремні арготизми у Франковій прозі // Записки НТШ. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1963. Т. 177: На пошану сімдесятиріччя народин Романа Смаль-Стоцького. С. 200).

старого дуба. На жаль, вогнище незабаром погасне, пречудовий день добіжить до кінця, хвилина захоплення тишею й красою природи мине, а суспільство як було, так і буде байдужим до долі своїх покидьків, як було, так і буде в десятки разів схильніше до помсти й кари, ніж до любові, пробачення й материнської дбайливості» [т. 17, с. 292–293].

Від самого дитинства брати відчувають непояснювану, майже містичну нерозлучність («дивну єдність»): «Хлопці, здавалося, навіть уявити собі не могли, щоб кудись іти один без одного» [т. 17, с. 286]. «Ви справжні Лель і Полель, – сказав Стефко [один із вуличної компанії. – *М. Л.*], поплескавши їх обох по плечах. – Ніяким способом вас не розлучиш!» [т. 17, с. 286]. Брати твердо зняли заповіт покійної матері, що його озвучив перед дітьми Начко: «Я добре пам’ятаю, що вона казала нам перед смертю. Наказала, щоб ми, боронь Боже, один із одним не розлучалися... “Запам’ятайте мені, – говорила, – всюди і завжди тримайтеся разом! Бог вас разом покликав на світ, Бог вам і щаститиме доти, поки ви будете триматися разом!”» [т. 17, с. 286–287]. Материнський тестамент є одним із сюжетогенних мотивів у романі, адже брати часто випробовуватимуть його.

Разом хлопці тримаються й у в’язниці, куди потрапляють через потурання опікунки Войцехової. Вони домагаються того, щоб їх поселили в одній камері, хитрощами протистоять підступному керкермайстрові, коли той намагається вивідати від них інформацію про діда Семка і його скарби. Своєю поведінкою брати здобули цілковиту довіру діда, котрий відкрив їм свою таємницю, однак заприсягнув їм, що здобуті гроші мусять бути використані для допомоги бідним, для захисту знедолених: «Немає кому заступитися за бідного селянина, і наші громади втрачають свої права, свої ґрунти, свої ліси і втрачатимуть їх до останнього, якщо ніхто їм не подасть руки, щоб допомогти. Отож я й подумав собі: а що якби ви отак взяли та й вивчилися на добрих адвокатів, а тоді за допомогою грошей, які я здобув, стали б сильними, мали б усюди доступ і вагу й тоді уже могли б успішно й уміло боронити всіх покривджених» [т. 17, с. 331]. Так у романі Франко модифікує розроблений у багатьох літературах романтичний мотив таємничого здобуття скарбу, і цим сюжетом «Лель і Полель» перегукується з «Петріями і Добошуками». Ніна Жук стверджувала: «Віддавши належне романтичним аксесуарам у ранній повісті “Петрії й Довбушуки”, Франко у творі “Лель і Полель” користується ними вже не стільки для посилення гостроти сюжету, створення інтригуючих ситуацій, скільки для глибшого розкриття характерів персонажів, зосередження уваги на важливих життєвих явищах»⁶²⁴.

Клятва, що її дають діти, стає водночас мотивацією їхньої діяльності в юнацькому віці, коли, блискуче закінчивши університетські студії, брати стають інтелігентами-«хлопоманами»: Владислав – адвокатом, Гнат – редактором суспільно-політичної щоденної газети «Гонець», котра захищає права сільського люду. Молоді, освічені, здібні, заможні й незалежні, Калиновичі швидко завойовують авторитет і повагу в суспільстві. Вступаючи на арену публічної діяльності, вони укладають план рішучої боротьби з апатією, зацікавлення найширших кіл інтелігенції громадськими справами, врешті, підпорядкування приватних справ суспільним. На сторінках роману письменник відводить чимало місця інтелектуальним дискусіям про шляхи й способи утвердження української національної інтелігенції, її порозуміння з простим людом. Владко й Начко в таких дискусіях виступають з досить чіткою програмою дій. «А запитаймо свою совість, панове, – промовляє Владко, – <...> звідки походить ота наша замкнутість, ота вузькість і застарілість

⁶²⁴ Жук Н. Проза Івана Франка. С. 126.

поглядів, на яку слушно нарікають усі сторонні люди, що стикаються з нами? На мою думку, джерело цієї хвороби лише одне – глибока прірва, яка існує між нашою інтелігенцією й простим, працюючим людом. <...> Ми живемо в солодкій омані, що інтелігенція – це не тільки цвіт народу, але що вона сама собі увесь народ, сама собі мета, а той простий селянин, робітник – це хіба що підстилка, гній, на якому той цвіт має розцвісти. І, замість того, щоб бачити в селянинові брата, людину з людськими почуттями, людськими прагненнями й рівними правами, ми попихаємо ним, мов рабом. <...> Повірте мені, мої панове, те, що в нас величають інтелігенцією, так довго буде диким деревом, а не цвітом народу, поки не пізнає і всією своєю істотою не відчує, що цвіт повинен перетворюватися в плід <...>. Тоді тільки ми виконаємо свій святий обов'язок, коли віддамо всю свою силу, все своє життя на службу інтересам народних мас» [т. 17, с. 351–352]. Брати переконані, що «в кожній людині під товстим шаром життєвого бруду, егоїстичних мозолів та поганих звичок тліє непогасна іскра Божого вогню і що не раз цілком несподівано найменший подув може оживити її, роздмухати з неї чудотворне полум'я» [т. 17, с. 355].

Високим професіоналізмом, незламністю й рішучістю брати наводять жах навіть на таких могутніх представників шляхти, як граф Гіацинт та граф Адольф. Так, Владко в судовому процесі блискуче захищає селян, котрих звинувачено в аграрному бунті, – й суд змушений звільнити їх з-під варти. Аналітичні й гостропубліцистичні виступи Начка на шпальтах «Гінця» накликають на братів погрози з боку шляхти з вимогами змінити курс і тон газети. Цілком слушно стверджує сучасна дослідниця: «По суті, брати Калиновичі, як і ув'язнені лехітами лицарі Лелюм і Полелюм у Словацького, піднімають єдиний символічний меч – свою професійну й громадську діяльність, пов'язану зі словом, проти соціальних злочинів верхівки суспільства. Цю ж діяльність використовують вони як єдиний щит в обороні від своїх ідеологічних опонентів. І в цій наперед заданій вродженій єдності – їхня сила»⁶²⁵.

Проте висока сюжетогенність близнюкового міфу переважно зводиться до краху близнюків. Його початком у романі Франка стає поява на балу в Народному домі Регіни Киселевської, шатенки з коротким волоссям, у темній сукні, котра одразу впадає у вічі обом братам. Начка, наприклад, сильно вразили «її великі темні очі, глибокі й прикриті якоюсь нібито сумовитою млою, яка так дивно гармонувала з її темною сукнею й повільними рухами» [т. 17, с. 365]. Спонтелічений такою ж сильною цікавістю до дівчини Владка, Начко пригадав собі чимало фактів із їхнього життя, «які свідчили про дивну узгодженість їхніх смаків, уподобань і пристрастей і про якийсь могутній зв'язок, котрий невидимими кільцями з'єднавав їхні фізичні й психічні організми» [т. 17, с. 368]. Регіна віддала перевагу Владкові, вперше поставивши близнюків у становище суперників і відчувши різницю в темпераментах дуже схожих братів. Владислав у її очах – «жвавий, сміливий, рішучий, вродливий», а його брат – «якийсь ніби наполоханий, заїкуватий, дивиться скося, начебто вічно когось в чомусь підозріває»; Начко в уяві дівчини «стояв, мов тінь, обіч ясної й симпатичної постаті Владка, віддаючи йому всі свої добрі риси й беручи на себе всі недоліки» [т. 17, с. 381]. Не дивно, отже, що «живу, вразливу й здорову натуру» Регіни більше притягував Владко.

Тим часом перша зустріч з цією дівчиною віщує Начкові злам у житті: «Від тієї миті в глибині його душі, – констатує автор, – почало прокидатися почуття, що він зупинився над якимсь рубіконом життя, що ця мить віщує йому щось надзвичайно важливе, якийсь рішучий поворот, якусь зміну всього, що він до цього часу

⁶²⁵ Левченко Г. Мотив двійництва в прозі Івана Франка. С. 84.

вважав основами свого життя» [т. 17, с. 365]. Чи не вперше у своїй прозі Франко порушив таку суттєву проблему людської екзистенції, як доля. У романі «Лель і Полель» міфологема долі визначається поняттям «фатум», що, зрештою, й характерно для близнюкового міфу. Фатум пов'язаний у романі якраз із постаттю Регіни, чию фатальність відчуває Начко: «У першу хвилину його вразила не так її краса, а те неокреслене щось у виразі Регіниних очей, те, що дуже рідко в житті відкривається людині, мовби не бачені досі літери вироку долі» [т. 17, с. 366]. Суворого вироку фатуму не уникнув і Владко, хоча в щасливі години з Регіною ставився до нього доволі скептично: «Регіно моя, <...> вір у щастя й не бійся долі. Бо що таке доля? Наша доля – це наше власне я, наші почуття й пристрасті, а хіба вони не назавжди поєднані з коханням? <...> Що мені доля?» [т. 17, с. 465].

Через неї між братами обірвалася «жива струна гармонії та щирої відвертості» [т. 17, с. 387]. Граф Адольф, Ернест Киселевський (брат Регіни) та пані Дреліхова (її тітка), знаючи про нерозділені почуття Начка, шляхом спекуляцій примушують дівчину стати призвідцею Начкового ренегатства: після важкої внутрішньої боротьби він кардинально змінив демократичний напрям своєї газети на угоду шляхті. Відчуття зради інтересів селянства, остаточна втрата Регіни, котра вийшла за Владка, доводить його до глибокої депресії, а відтак до самогубства. Франко надзвичайно тонко передає внутрішні пресуїцидальні стани персонажа, що змінювалися приблизно впродовж півгодини. «Мертва тиша, котра ще недавно панувала в Начковій душі, перетворювалася в жахливу винищувальну бурю. Начко йшов по вулиці з таким почуттям, немовби він стояв під стовпом на позорищі, а всі очі були звернені на нього і з усіх уст у найближчу мить мали посипатися на нього злослів'я й прокльони. <...> І знову та клята загадка забриніла йому в голові. Що це, що, цвяхом забитим у тім'я, влізло йому в мозок і витискає звідти світ вражень, спогадів і думок? Який зв'язок існує між світом, “Гінцем”, його братом, Регіною і тим цвяхом? Він напружує всі сили, щоб з'ясувати собі це питання, але в міру того напруження все плутається ще більше, думка рветься, а в мозку з'являється якийсь жахливий нестерпний біль. <...> Тепер Начко остаточно заспокоївся <...>. Його погляд прояснився, з обличчя зійшов той тривожний тупий вираз, який буває в людини, котра забула щось надзвичайно важливе й не може його собі пригадати. Начко повільно, спокійно підійшов до ліжка, впевненою рукою здійняв із цвяха револьвер і потім <...> приклав цівку до скроні й легко натиснув курок» [т. 17, с. 449–451]. Ці стани відбивають важку життєву драму персонажа. Можна ствердити, що передачею пресуїцидальних станів твір близький до третього жмутку «Зів'ялого листа». Цікаві спостереження про зв'язок персонажів-близнюків із психобіографією Франка висловив Р. Чопик: «Прототипом “Начка” – Франко, що здає собі справу в реальному стані речей. Тобто Франко, якому “Регіна” сказала “ні”. Неспроста “Начко” вчився на філософському факультеті, укінчивши який працює газетярем (Франко у цей час – кореспондент “Kurjera Lwowskiego”, не кажучи вже про його всежиттєві журналістські терени й трені). <...> “Начко” знає, як – “є”. Він пише про те, як “є”. В нього усе, як “є” у житті його “прототипа”. А тому саме в нього немає “Регіни”».

“Владко” ж знає, як “має бути”. Він правник – “учитель і законодавець”. Фах зобов'язує. Владко знає закони і дає собі з ними раду. “Владко” – це “Франко в кон'юнктиві”; той, чию долю Франко *хотів би мати*, як допіру хотів, аби те, що він робить і як він робить у суспільнім і творчім житті, не заважало його особистому щастю <...>»⁶²⁶.

⁶²⁶ Чопик Р. Ессе Номо: Добра звістка від Івана Франка. С. 105–106.

Регіна Киселевська (поруч із Мирославою, «Захар Беркут», Густею Трацькою та Міхонською, «Не спитавши броду», Анелею Ангарович, «Для домашнього огнища», Олімпією Торською, «Основи суспільности», Манькою, «Різуни», Регіною Твардовською, «Перехресні стежки», Киценькою, «Батьківщина», Манею, «Сойчине крило») – одна з фатальних жінок у прозі Івана Франка. Основною особливістю такого типу жінок, за Тетяною Муранець, є вміння маніпулювати чоловіками за допомогою флірту; така жінка відзначається зовнішньою привабливістю, неординарністю, енергією непереборного впливу на чоловіка, маскуванням свого справжнього ества, авантюрною поведінкою, екстатичністю, почуттями впевненості та самодостатності, харизматичністю, обізнаністю з чоловічою психологією. Іntenційність такої жінки пов'язується зазвичай із деструктивним впливом на мужчин. Крім того, «тип фатальної жінки в І. Франка має свої особливості. “La femme fatale” І. Франка – жінка у вишуканому або ж простому й елегантному вбранні, освічена, інтелігентна, яка легко може звабити чоловіка не лише чарівною зовнішністю, а й тонким розумом. Головний її поваб – це не розкішна жіноча краса, а зовнішня ефектність, індивідуальність стилю, власний шарм, відверта соціальна спрямованість на особу протилежної статі»⁶²⁷.

З'явившись у сюжеті твору, *femme fatale* призводить до різкого його повороту. Виникнувши на життєвому шляху персонажа, вона суттєво впливає на його долю, спонукає до прийняття нестандартних рішень, змінює його спосіб життя і мислення, залишає глибокий слід у його почуттєвій та відчуттєвій сферах, пам'яті, уяві, фантазії, викликає рефлексії, сновидіння, візії тощо.

Героїня роману «Лель і Полель» стала фатальною жінкою для обидвох близнюків. Віддавши перевагу Владкові і згодом сташи його дружиною, вона спричинилася до Начкового сервілізму, а відтак і його самогубства. Загибель одного з близнюків, згідно з варіантами близнюкового міфа, веде за собою смерть іншого. Розв'язка роману дає підстави вести мову про те, що Владислав Калинович також відіграв фатальну роль у житті Регіни: колись вихована в польському шляхетському дусі, по смерті чоловіка вона «у скромній глушині гірського села» [т. 17, с. 472] займається просвітницькою справою серед українських селян і виховує сина в дусі народолюбних ідей. Катажина Глінянович з цього приводу стверджує: «Моралізаторський фінал оприявнив, отже, патріархальну Франкову візію українсько-польських подруж, в яких дружина-полька повинна лояльно прийняти світогляд чоловіка-українця». І далі: «Лише в романі “Лель і Полель” Франко уможливив подружжя українця з полькою за умови акультурації – прийняття нею українських манер, але водночас не дав змоги своїм персонажам захити сімейного щастя»⁶²⁸. Годі, очевидно, вимагати від Франка іншого епілогу в романі – він, на нашу думку, цілком мотивований, адже Регіна, відчувши свою фатальність у долі обидвох братів і переживши важкий стрес по їхній смерті, цілком природно, прагне втілити в життя ідеї чоловіка.

До речі, одним із прототипів Регіни Киселевської могла бути Целіна Журовська, котрій Франко надсилав рукопис роману і просив подати йому коротку біографію, про що свідчать листи цієї жінки до Франка (на жаль, Франкові листи до Журовської не збереглися). Так, у листі польською мовою від 13 вересня 1887 р. вона писала: «У відповідь на шановний Ваш лист ставлю до відома, що моя цікавість не сягає так далеко, щоб аж Ваші рукописи переглядати. Мене тільки дивує

⁶²⁷ *Муранець Т.* Портрет фатальної жінки у прозі Івана Франка // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. Вип. 58. С. 82–83.

⁶²⁸ *Glinianowicz K.* Z cienia polskości: Ukraińska proza galicyjska przełomu XIX i XX wieku. S. 100–101.

і зрозуміти не можу, що стало причиною для втягнення мене до Вашої повісті, адже я сама жодного приводу для цього не давала», – і обіцяла прочитати рукопис тоді, коли він буде доступний для всіх⁶²⁹. А дещо пізніше (25 вересня) додала: «Мое минуле, а тим менше моя біографія, не є настільки цікавими, аби бути матеріалом для Вашої повісті»⁶³⁰. За інформацією М. Мороза, 1940 року Целіна Журовська-Зигмунтовська запевняла, що не писала цих листів: «Хотіла б побачити їх, то пізнала б руку тітки»⁶³¹. Втім, у листі до А. Кримського від 26 серпня 1898 р. Франко недвозначно вказав, що роман «Лель і Полель» написано під впливом кохання до Целіни Журовської [т. 50, с. 114]. Ба більше, із недатованого листа Корнелія Чапельського до Франка (написаного 1887 р.) довідуємося, що письменник збирав відомості про родину Целіни, й факти з життя її близьких знайшли своє відображення в сюжетних ходах роману. «За родину Журовських годі було що докладніше довідатися, – писав Чапельський. – Один тільки житель трускавецький пригадає собі, що Журовський перед 20 роками жив тут, пошукуючи в співці з Шнейдером нафту, але, стративши масток, виїхав звідти, а жену з 3 дітьми зіставив в Дрогобичі, де они в короткім часі в великій нужді умерли. Одна донька мала вийти за урядника поштового, як ся називає й де тепер проживає – не мож було довідатися. О других дітях тут нічого сказати не знають. Чутка также ходить, що Журовська по смерти мужа виіграла на якийсь льос досить значну суму, але той льос був в посіданню Шнейдера, котрий мав ю обманити дуже огидно. Де той Шнейдер тепер ся обертає – трудно було довідатися»⁶³².

Отже, за влучним спостереженням сучасного дослідника, Франко у порівнянні зі Словацьким, ускладнив сюжет роману любовним трикутником (Владко, Начко, Регіна) і «серйозно роздумував над залежністю виконання громадянського обов'язку від взаємин з жінкою»⁶³³.

Марія Деркач свого часу відзначила, що в романі є багато цікавих картин, а саме «сцени з життя львівських вуличників, з часів бомбардування Львова, з судової розправи за селянські бунти, опис життя у в'язниці, опис праці в друкарні, а вкінці глибокий психологічний нарис заламання людини від першого енергійного відруху оборони перед спокусою аж до безнадійности й апатії самогубника»⁶³⁴. Колізії роману дослідниця екстраполювала на особисте життя письменника: «Хто втаємничений у життя Франка, хто знає його “Зів'яле листя”, хто пам'ятає ці “чорні очі палкі – ненаситні такі”, що їх зустрічаємо майже в кожній жіночій постаті його повістей, коли пригадаємо всі ці “добрі” тітки з повістей “Перехресні стежки”, “Маніпулянтка” і вірш з “Зів'ялого листя” “Похорон пані А. Г.”, то стане перед очима велика трагедія особистого життя Франка, що краплями живої крові позначила всі його твори з 1886 року. Коли ж пригадаємо його поему “Похорон” і порівняємо з “Лель і Полелем”, побачимо, що у Франковій душі проходила буря змагання між сильною і слабою людиною так болуче, що він відчуває це роздвоєння майже фізично»⁶³⁵.

«Лель і Полель» – соціально-психологічний роман із життя інтелігенції, в якому реалістичні риси тісно пов'язані з пізньоромантичними. Іван Денисюк

⁶²⁹ ІЛШ. Ф. 3. № 1602. Арк. 219.

⁶³⁰ Там само. Арк. 223.

⁶³¹ Мороз М. Літопис життя і творчості Івана Франка. Т. II. С. 33.

⁶³² ІЛШ. Ф. 3. № 1602. Арк. 341–342.

⁶³³ Войтків О. Проблема стосунків героя і суспільства у романі Івана Франка «Лель і Полель» // Укр. літературознавство. Львів, 2017. Вип. 82. С. 191.

⁶³⁴ Деркачева М. Невідома повість Івана Франка (в 19-ліття смерті поета) // Назустріч. 1935. № 11. 1. VI. С. 1.

⁶³⁵ Там само.

спостеріг, що романтизм у цьому «хімерному романі» «проявляється перш за все у сюжеті з ознаками типового романтичного жанру – балади», котра «будується на надзвичайній, аж до фантастики, колізії, яка має екзистенційний характер безвідхідності». Романтичні риси цього твору виявляються у казково-баладному сюжеті про розбійника і закопані скарби, а також у мотиві романтичного кохання, суть якого полягає «у піднесенні жінки до ідеалу, у культурі страждання, врешті, у невиліковному засліпленні уявним ідеалом»⁶³⁶. Олег Войтків зауважив, що в романі Франко «використав прийом контамінації, тобто поєднав виразні ознаки різних літературних напрямів», у низці його сцен вияскравлюється романтично-готична манера письма, зокрема в описах в'язниці як своєрідної фортеці, в історії розбійника Семка Тумана та його захованих скарбів тощо. «У деяких епізодах, – веде далі дослідник, – помітні ознаки типово романтичного жанру – балади», адже «любовний трикутник урешті призводить до трагічного фіналу». О. Войтків кваліфікує теми роздвоєння та відступництва як упізнавані маркери романтизму, а також виявляє елементи модернізму (глибокої психологізації письма) та натуралізму з його фотографічним відтворенням дійсності⁶³⁷. Одним із перших в українській літературі Франко вивів українського інтелігента з доволі широкою програмою дій, спрямованих на захист кривдженого селянства; довів, що юриспруденція й журналістика можуть бути для цього добрими засобами. Водночас письменник порушив глибокі психологічні проблеми екзистенції особистості: вірності й зради (своїм ідеалам і собі самому), діалектики особистого й громадського в душі людини, нарешті, внутрішнього роздвоєння психіки, яке в цьому творі й набуло еманации близнюкового міфу. Обидві частини людського «я» антиномічні: взаємовиключають одна одну, проте існувати одна без одної не можуть. У психобіографії І. Франка така аксіологія роману, очевидно, означала один із варіантів пошуку «цілого чоловіка». До порушених у романі проблем письменник повернеться у «Перехресних стежках».

Деякі оцінок Франковому романові дав М. Павлик, котрий у листі до М. Драгоманова від 23 грудня 1888 р. писав: «І против “Лелюм” він [Франко. – М. Л.] почув дещо від Кобринської, а ще більше від мене, я йому її детально критикував; перед Кобр[инськ]ою казав, що цілком слушно, а тепер і чути не хоче. Взагалі найвище ставить те, против чого найбільше закидів, напр[иклад] “Захара Беркута”, та от і “Лелюм”, – а жаль, що не переробить її порядно, хоть по-свому, бо темат чудесний і дещо чудесно й викінчено»⁶³⁸. Там-таки Павлик скаржився, що Франко не сприймає критичних закидів на свою адресу: «Взагалі Ф[ранко] як уперед перед леда ким корився, так тепер, ставши міцніше на ноги, вважає всіх і вся за дурнів, а це вже чортзна-що»⁶³⁹.

3.20. Казкотворчий сегмент малої прози

На початку 1890-х років Франко розпочав активну працю в жанрі літературної казки: з-під його пера вийшли «Казка про Добробит», «Свиня», «Як то Згода дім будувала», пізніше «Звірячий бюджет», «Опозиція» і, врешті, збірка «Коли ще звірі говорили». Після «Рубача» у творчості письменника посилюється тенденція до узагальнено-алегоричного осмислення життя, викликана

⁶³⁶ Денисюк І. Новаторство Франка-прозаїка. С. 63.

⁶³⁷ Войтків О. Художня концепція героя в романі Івана Франка «Лель і Полель»: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2018. С. 5–7.

⁶³⁸ Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895). Чернівці, 1912. Т. 5 (1886–1889). С. 303.

⁶³⁹ Там само.

злободенністю певних подій. Так, «Казка про Добробит» (1890) уперше надрукована польською мовою («Wajka o Dobrobycie») на сторінках варшавського тижневика «Głos» із приміткою, в якій І. Франко прояснив ті мотиви, що спровокували задум і написання твору: «Казку цю написав я під враженням важливої вістки про різню худоби і про марево голоду, що нависло над 70 повітами Галичини, а також під враженням цілковитої бездіяльності галицької влади, яка від імені львівського намісництва і крайового віділу впевняла всіх і вся, що в Галичині немає ніякого голоду. При писанні мав я на увазі і конфіскату крайових газет за подання фактичних відомостей про нещастя – нібито за те, що ширять тривожні і неправдиві чутки. Але безпосереднім імпульсом, що змусив мене писати вищезгадану казку, стала програма нового видавництва “Economista Polski”. Автори цієї програми, говорячи про засоби піднесення нашого економічного існування, згадавши про залізниці, про туристів, про пропанацію і нафтовий промисел, підкресливши, як справу самого існування Галичини, припинення рафінерії нафти у Фючі, про що, на їх думку, треба старатися всіма силами, і коли зупинилися на дрібній власності, тобто на справі селян, не знайшли в новім арсеналі іншої для них ради, лише цю: “Більше працюйте!” Ця мудрість хоч-не-хоч пригадала мені сумні сторінки дотеперішньої економічної історії Галичини, про які я теж згадав кількома словами в своїй казці. Виходить, що зміст її не зовсім видуманий. Згадувані в ній конфіскації громадських шпихлрив, лісів, грошей, т[ак] зв[аної] королівщини і церковного майна, відбирання землі від місцевого населення і передавання її німецьким колоністам – поминаючи вже високопедагогічну поведінку різних панів з “Kreisamt-ів” [повітових урядів. – М. Л.] у відношенні до селян – усе це факти, що, на жаль, далеко не вичерпують історії галицького “добробуту»» [т. 18, с. 471–472].

В українському автоперекладі твір надруковано в журналі «Народ» без цієї примітки, але з приміткою редакції: «Польські видання в Галичині після 1828 р. переповнені описами подібних Гопманів, котрі, вважаючи власне себе за “фатерлянд”, декуди дуже кривдили і наших багатших людей, і самих поляків. Після революції 1848 р. такі Гопмани у нас пощезали і чей уже ніколи не вернуться. Тим-то тепер годиться про них згадати хоть у казці – бодай не приснилися!» [т. 18, с. 472].

Франко уважно стежив за історією економічного розвитку Галичини, про що свідчать його праці «Галицька індемнізація» (1882), «Матеріали для изучения общественных идеалов украинского народа в Галиции» (1883), «Сила податкова Галичини» (1883), «Фінансове положення Галичини» (1883), «Двори і хати в Галичині» (1886) та ін. У «Казці про Добробит» відбив історію економічного занепаду українського селянства. Власне, твір побудовано на протиставленні «колись – тепер». Добробит – алегоричний образ матеріального достатку українського галицького селянина, що підкреслено рядками поезії І. Гушалевича «Де єсть руська вітчизна?»: «Де тільки повернеться, всюди жита, пшениці, трави в хлопа, всюди ліси темні та безмежні, ріки та стави повні риби, – одним словом, добробит» [т. 18, с. 147]. Проте зі з'явою пана Гопмана (алегоричний образ свавільного австрійського чиновника), котрий нахабно грабує селян, матеріальні статки зводяться нанівець. «Чи він [Добробит. – М. Л.] умер, чи переродився, – розмірковує наратор, – сього годі зміркувати. На всякий спосіб той Добробит, який сьогодні живе між нами і який усім нам так добре відомий, зовсім не подібний до тамтого старого. Наш Добробит тихий, смирний, працюватий, ощадний, моральний до остатньої нитки, – одним словом, чисте противенство старому» [т. 18, с. 153].

Свиня – алегоричний образ нечесности, підлости, зрадництва й продажности (памфлет «Свиня», 1890), що нерідко зустрічається в суспільстві. Свиня, моно-

лог якої й становить сюжет твору, доходить висновку, що «чи круть, чи верть, а без свинства чоловік у світі не проживе» [т. 18, с. 230]. Казка-притча «**Як то Згода дім будувала**» (1890) розгортає народне прислів'я «Згода дім будує, Незгода руйнує». Згода й Незгода – персонажі-антагоністи. Будуючи дім, Згода йде на компроміси зі Шлендріяном (недбалістю), Руїною, Багном і Сміттям, що призводить до руйнування будівлі і до триумфу Незгоди. «Такі сюжетні перипетії, – на думку сучасної дослідниці, – відбивають в сатирично-алегоричних образах картини руйнації, застою, розбрату, міжпартійних чвар у Галичині кінця XIX ст.»⁶⁴⁰.

Казкотворчу лінію прози І. Франко продовжив казкою «**Без праці**» (1891), задум якої виник у нього під час ув'язнення 1889 р. Написавши твір спершу польськи, Франко здійснив кілька спроб надрукувати його в польськомовних виданнях. Видавець перебузького журналу «Край» Еразм Пільць 23 лютого 1890 р. відмовив письменникові, зазначивши, що його казка занадто довга і, виходячи друком з тижневими перервами, втратить свою мистецьку вартість⁶⁴¹. Не опублікував твору на сторінках варшавського часопису «Ateneum» його редактор Пйотр Хмельовський, котрий у листі до Франка від 28 квітня 1890 р. висловив свої міркування про казку. «На мою думку, задум використати народну казку про бескидського діда і чарівний перстень залишився втілений не дуже щасливо; той сон, що Ви змусили Івана бачити, зокрема його стосунки з князівною, наснитися йому не міг, адже в його задумі ніяких даних для цього не було»⁶⁴².

Втративши надію на пубкацію твору польською мовою, Франко переклав її українською, дещо видозмінивши сюжет. Праця над перекладом давалася нелегко, адже письменник змушений був перемикатися на інші завдання, про що свідчить лист до В. Лукича від 15 травня 1891 р.: «Посилаю тобі дальший шматочок казки, на жаль, знов тільки шматочок, бо для неї я відриватись мушу від інших праць, а поки таке відривання не є к о н е ч н е, поти стараюсь усе відволочи його з дня на день. Добре тобі казати: пришли решту, але ся решта трохи величенька. Се, що досі маєш у руках, разом з тим, що дотепер іде, то ледве четверта часть цілості, і хоч цілість уся готова (по-польськи), то переробка її таки вимагає часу. Коли б ти зачав її друкувати, то я би відложив набік усяку іншу роботу і скінчив би казку за який-небудь тиждень, а так годі зібратись» [т. 49, с. 273–274]. 1891 року казка побачила світло денне в журналі «Зоря».

Головний персонаж Іван Лінох, парубок-наймит, завжди завантажений повсякденною роботою, почуває себе «невольником праці», відчуває «неохоту до всякої праці» і мріє про те, «щоби-м міг хоч на хвилину відпочити собі від тої тяжкої, ненастанної праці» [т. 18, с. 255]. Від важкого обов'язку Івана чудесним способом звільняє Бескидський дід, «що під землею живе і Довбушевих скарбів пильнує» [т. 18, с. 248]. Насолода від життя без праці, однак, швидко змінюється нудьгою, відчуттям заздрости від самого вигляду «роботящих, потомлених, а невтомимих людей», порожнечі й безцільності буття. Ні матеріальні достатки, ні мандри країнами Європи, ані любовні стосунки з князівною Ніною не рятують від цього. Зрештою, персонаж дійшов висновку, що праця – «се не тільки твердий обов'язок чоловіка, але прямо условина його життя, конечна для життя так, як повітря для дихання» [т. 18, с. 304]. Казковий сюжет прикритий тут шатами сновидіння, проте провідна ідея твору очевидна: апологетизація праці як основної умови існування людини.

⁶⁴⁰ Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генеалогічні аспекти). Львів, 2005. С. 195.

⁶⁴¹ ІЛШ. Ф. 3. № 1620. Арк. 9.

⁶⁴² ІЛШ. Ф. 3. № 1605. Арк. 515.

Опублікований текст казки І. Франко надіслав М. Драгоманову, який став першим рецензентом цього твору. У листі до письменника від 17 лютого 1892 р. він висловився про нього досить різко, не врахувавши, однак, усіх особливостей виникнення його задуму: «Казка задовга, нелогічна і конклюдія не витіка просто з Ваших картин, та й науки – працювати – нічого мужикам проповідувати, вони й так працюють. Я все-таки думаю, що й на Вас, як і на Нечуя й Мирного, – це гр. Толстой пустив казкову манію. Так і в Т[олстого] часом казки шкандибають, – але при всьому Толстой має нюх на казку: вона в нього коротка, проста, алегорії прозорі»⁶⁴³.

У відписі від 5 квітня того ж року Франко відповів на закиди Драгоманова: «Щодо казки, то я також признаю, що основна її концепція не дуже щаслива і не-свобідна від ідейних суперечностей. Є вони і в проведенні поодиноких епізодів. Та, проте, мені з нею трапилося таке, як тій матері з кривоногою дитиною, котру вона, проте, любить. Се моє Schmerzenskind [вистраждане дитя. – М. Л.], задумане в тюрмі, в часи тяжкого суму, коли мені здавалося, що от-от одурию. Образи, тоді схоплені, врізалися в мою душу так глибоко, що я потому не то що не міг їх позбутися, але навіть не міг змінити їх так основно, як би того треба було для вигладження композиції. <...> І дорога мені в ній не казочна, ідейна основа, а оте тло, взяте з дійсного життя, ті дійсні, живі фігури (Івана, князя, Ніни, барона), котрі я в неї вплив. Ви трошки помиляєтесь, думаючи, що на мене вплинув Толстой щодо писання казок. Мені далеко більше подобалися казки Щедріна, але перший похнув мене до сього жанру німець Гофман, котрого казки найбільше підходять іменню до такого роду, як моя “Без праці”» [т. 49, с. 328].

Лист дещо припідняв лаштунки психології творчості письменника. По-перше, не позбавлена композиційних огрехів, проте замислена у важкому психологічному стані, казка стала дорогим для письменника твором; по-друге, в ньому відверто вказано на творчі імпульси для написання казок: захоплення прозою М. Салтикова-Щедріна й Е.- Т.- А. Гофмана.

Юрій Бойко вів також мову про вплив на Франка творчості Адельберта фон Шаміссо, зокрема його повісті «Дивовижні пригоди Петера Шлеміля» (1813). Франка, на його думку, «цікавить психологія внутрішнього незадоволення людини, позбавленої можливості працювати», й такий душевний стан героя «має певну аналогію з переживанням Петера Шлеміля в Шаміссо». Незадоволення обидвох персонажів має однакову розв'язку: Іван зрікається свого чародійного талісману – персня, а Петер – чарівного гаманця⁶⁴⁴. Крім того, Франко й Шаміссо, за спостереженням Бойка, точно показали владу грошей над людиною й майстерно завуалювали межу між реальністю й фантастикою у своїх творах⁶⁴⁵.

Казка Франка «Без праці», за спостереженнями Бойка, має на собі й вплив Е.- Т.- А. Гофмана, зокрема його казки «Повелитель бліх». В обидвох творах фантастику введено задля створення реалістичних образів, зокрема задля зривання з них масок, показу їхньої справжньої суті: «Без фантастики як композиційного засобу не могло б бути тої строкатої калейдоскопічної зміни наскрізь реальних картин», що їх спостерігаємо в обох творах⁶⁴⁶.

О. Огоновський ствердив, що казкою «Без праці» Франко повернув «назад до напряму романтичного, якого придержувався, пишучи першу свою повість

⁶⁴³ Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. С. 401.

⁶⁴⁴ Бойко Ю. До проблеми Франкового романтизму (Про впливи Шаміссо і Гофмана на формування творчої методи Ів. Франка) // Бойко Ю. Вибране. Т. 1. С. 75.

⁶⁴⁵ Там само. С. 75, 78.

⁶⁴⁶ Там само. С. 79–80.

“Петрії і Добошуки”, – дарма що він засновок тої казки хотів покласти в напрямі реальнім». Відзначивши справжній хист Франка-художника, автор «Історії літератури руської» звернув увагу на психологічну невиправданість сну Івана Лінюха, адже природними в ньому виглядають лише епізоди з Дідом Бескидським, про якого персонаж міг знати з народних казок, а «побут князів і баронів був для нього зовсім невідомим». Така манера розповіді, на думку вченого, була Франкові «справді по нутру», і він «не міг її позбутись досі, дарма що від р. 1876 почав зображати реальні картини з життя»⁶⁴⁷.

У листі до Франка від 23 липня 1892 р. високу оцінку казці «Без праці» дав Григорій Олексійович Коваленко й висловив бажання перекласти її російською мовою: «Мені так уподобалася Ваша казка “Без праці”, що я хотів би бачити її виданою в Росії і в оригіналі, і в перекладі на російську мову. Тільки коли видавати її тут, то тра’, мені здається, подекуди виправити мову, щоби український простолюдин, котрий не знає деяких загальноєвропейських слів, а також і власногаличанських, міг її зручно і легко читати.

На підставі сказаного я маю ласкаво просити Вас, Добродію, об тім, щоби Ви:

- 1) дозволили виправити потроху мову в Вашій казці і видати її у Росії;
- 2) дозволили зробити переклад Вашої казки на мову російську і видати той переклад.

Можу впевнити Вас, що я, шануючи автора, буду виправляти мову без псування тексту і змісту і лише там, де того доконче буде треба. На зразок я Вам у свій час подам важніші місця Вашої казки, які потребували моєї виправи.

Російський переклад Вашої казки, коли буде на його Ваше призволення, я думаю подати до звісного в Росії народного видавництва “Посредник”, а може доведеться і до іншого. “Посредник” видає гарні народні книжки, котрі розіходяться в дуже великім числі, бо продаються вони дешево: “Без праці” буде коштувати всього коп[іюк] три і не більше п’яти (по 1½ коп[іюки] за кожний аркуш друку шістнадцятки). При такій низькій ціні за книжки (видавництво не має метою зиску) я не можу надіятися на гонорар за казку. А вже коли мені його дадуть, то дозвольте поділитися з Вами, хоч по половині»⁶⁴⁸.

Франко дав згоду на переклад і видання своєї казки російською мовою, про що свідчить ще один лист Г. Коваленка від 20 липня 1896 р., з якого довідуємося про видавничу історію російського перекладу: «Колись я писав до Вас, просив Вашого дозволу перекласти казку “Без праці”, і Ви тоді ласкаво на те згодні. Та казка дуже подобається мені, і хотів я пустити її спершу між так зв[аною] інтелігентною громадою, для чого треба було казку помістити в якомусь журналі. Але трапилося так, що ледве я виготовив переклад, ще й не виправив його, як хотів, а до мене зайшов співробітник “Посредника” Ів. Горбунов-Посадов і взяв ту казку прочитати. Скоро я виїхав з Москви, а як вернувся, то Горбунов сказав мені, що передав переклад до видавця Ситіна, і той відіслав рукопис до цензури. Тепер казка видрукувана, і Ситін прислав мені примірник казки»⁶⁴⁹. Твір Франка вийшов у російському перекладі під назвою «Сказка об Иване-лентяе, о деде-волшебнике и о прекрасной княжне Нине» (М., 1896).

Далі в листі Коваленко повідомляв, що надсилає Франкові три примірники перекладеної казки, і зазначав: «Шкода, що вона вийшла в такій “лубочній” одежі та ще й таким “лубочним” заголовком: се Ситін придумав таке ймення книжці,

⁶⁴⁷ Огоновський О. Історія літератури руської. Част. 3. Відд. 2. С. 1057, 1063.

⁶⁴⁸ ІЛШ. Ф. 3. № 1612. Арк. 435–437.

⁶⁴⁹ ІЛШ. Ф. 3. № 1613. Арк. 559–560.

щоб ліпше розходилися поміж простим людом. Та ще шкода, що цензура повикидала усе, що здавалося їй “гострим”; а того вона так додивлялася, що книжка призначена для простого люду, як се видно з заголовку.

Не в такому вбранні хотів би я пустити в світ Вашу книжку, та що вже робити, – так склалося. Вибачайте! <...> До другого видання казки (воно певно буде скоро) я поставлю Ситіну умову, щоб казку перше виправити»⁶⁵⁰. Проте казка Франка виходила друком ще двічі (М., 1899 і 1903) під такою ж назвою.

1904 року твір побачив світло денне окремою книжкою в київському видавництві «Вік», а наступного року в журналі «Киевская старина» з’явилася коротенька рецензія на це видання за підписом *М. П.* Стисло переказавши зміст твору, рецензент дав йому високу оцінку: «Рассказ обладает всеми достоинствами, свойственными перу этого писателя. Умелый рассказчик, Франко способен заинтересовать своего читателя, заставит его призадуматься, поразмыслить над вопросом, в чём заключается счастье, поглубже присмотреться к жизни – и таким образом цель автора несомненно будет достигнута. Побольше бы нам таких сказок»⁶⁵¹.

Новелу-казку «**Історія кожуха**» (1892) вперше опубліковано з підзаголовком «Сучасна байка», тобто казка⁶⁵², а 1897 р. вийшла окремою книжкою. Сюжет Франко здобув від селянина Івана Сандуляка-Лукини з Карлова (тепер село Прутівка Снятинського району Івано-Франківської області), якому й присвятив твір. На це вказував сам Сандуляк у зверненні «Браття селяне-хлібороби! (Допись з-під Снятина)». У ньому автор вказує на матеріальні нестатки галицького селянства, зокрема: «Запитайтеся ще раз того бідолахи-селянина, чим він обгортається зимою, як йому вигідно дітей до школи посилати на щоденну науку? Як тота дитина може поступати наперед, коли вона без хлібця вийшла з дому, а переспала без вечері? А за вгортину [одежу. – *М. Л.*] то вам не згадую; хто би хотів ся довідати, най закупає собі книжечку “Історія кожуха”, перероблену Д-ром Франком з оповідання Івана Сандуляка»⁶⁵³.

Казковий зачин («Був собі кожух»), епічна заокругленість, домінантний за сіб уособлення (перший розділ – «внутрішній монолог» кожуха) надають творові ознак казки. В «Історії кожуха» Франко модифікує т. зв. «реїстичний наратив», «в якому текстову оповідь ведуть предмети, речі (лат. *res* – річ)»⁶⁵⁴. Вони, ці предмети й речі, «(так звані натурфакти й артефакти) завжди представлені антропоцентрично і відіграють значну роль у формуванні ідейно-естетичного змісту» художнього твору⁶⁵⁵. У Франковій новелі-казці наратором є кожух, «простий баранячий кожух» [т. 18, с. 319], наділений здатністю міркувати й оприявнювати свої думки: «Так! Сміливо можу сказати, що без мене одного ніхто, але то ніхто з родини мого господаря не міг би під час зими виглянути з хати. Бо я їх єдиний кожух, єдина тепла одежа. І нехай мені вельможні лиси і вовчі шуби покажуть одну одежу, що так вірно, невтомимо і безкорисно служить своєму господареві, як я!» [т. 18, с. 319].

⁶⁵⁰ Там само. С. 560–561.

⁶⁵¹ *М. П. Івань Франко. «Безь праці». Казка. Выдавныцтво «Вікь», № 41. Къивь, 1904. 151 стр. [Рец.] // Киевская старина. 1905. Т. 89. Кн. 5. С. 124.*

⁶⁵² І. Франко називає байками ті твори, в яких героями виступають звірі або «інші неодоушевлені речі». Казка ж у його розумінні – «оповідання, в яким дійсність перемішана з чудесним елементом, так що цілість являється свобідним виплодом фантазії без ніякої побічної, церковно-моралізуючої цілі» [т. 53, с. 490, 491].

⁶⁵³ *Сандуляк-Лукина І. Браття селяне-хлібороби! (Допись з-під Снятина) // Громадський голос: Орган Русько-української радикальної партії. 1899. № 18. 15. IX. С. 147–148.*

⁶⁵⁴ *Бацевич Ф. Український одивнений художній текст: лінгвістичні виміри. С. 302.*

⁶⁵⁵ Там само.

Гостра соціальна спрямованість на захист покривдженого селянина Івана «осучаснює» казку, робить конкретно актуальною. Крім того, твір відзначається майстерною новелістичною композицією: є в ньому пуант (хвороба малого Юрка), другий вендепункт (оштрафування селянина) і фінал, що є наслідком поступального розвитку сюжету (втрата кожуха, що призводить до паралізації життєдіяльності усєї родини). Сучасна Франкова казка має, як бачимо, драматичний (а можливо, й трагічний фінал). «Загалом твір новелістично лаконічний і драматичний. Однак панівна епічно-нараційна модель, гострий соціальний конфлікт і невелика кількість дійових осіб характеризують “Історію кожуха” як оповідання. Відтак цей твір генологічно можна означити сатиричною казкою-оповіданням»⁶⁵⁶.

По деякій перерві в останні роки ХІХ ст. Франко-прозаїк повернувся до жанру казки, насамперед політичної та розважально-дидактичної. Сатирична політична казка **«Звірячий бюджет»** (первісна назва «Звіряча конституція», 1897), як і оповідання «Свинська конституція», спрямована проти австро-угорської конституції 1867 р. У державі «великого та могутого» царя Лева віддавна діяла конституція, згідно з якою «необмеженої власті ніхто не мав, а кождий їв тільки того, кого міг уловити, задушити і обдерти зі шкіри. Перед царем усі були рівноправні; він найсильніший і мав право кожного зловити, задушити, обдерти і з’їсти. Під його рукою були поменші губернатори, як-от медведі, вовки, а із них кождий мав таке саме право над меншими від себе» [т. 20, с. 28]. Проте вона не влаштувала звірів – спершу траводіних (адже вони були зовсім безправними), а після Левої заборони їсти менших та слабших – і хижаків. Цар приймає «геніальне» рішення: укласти бюджет, «кілько для всіх вас [звірів-хижаків. – М. Л.], для ваших родин потрібно на день стравунку», і дрібніші звірі повинні кожному хижаківі цей «стравунок» доставити. Іншими словами, які б зміни не вносили до конституції, вона в кінцевому підсумку захищає право сильного.

До сатиричних належить також незавершена казка **«Блощиця»** (написана орієнтовно між 1899–1900 роками, котра мала увійти до збірки «Казки й сатири»). Твір відкривається діалогом між Блощицею й Модем (Мілля), в котрому Блощиця роздебендює про сутність життя, вважаючи себе компетентною в цій проблемі, адже щоначі ссе «з самого джерела життя» [т. 20, с. 465], тобто живиться кров’ю людини. У розумінні Блощиці Міль не може дорівнятися до неї, незважаючи на те, що все своє життя гризе книжки.

Казка **«Опозиція»** (1897) з виразними ознаками політичного документального фейлетону, в якому «казкова умовність та розважальний сюжет поєднуються з сарказмом, злободенністю та відвертою соціально-політичною заангажованістю»⁶⁵⁷, викриває політичне угодництво, пристосуванство, ба навіть зраду національних інтересів. У примітці до публікації твору в «Житю і слові» І. Франко розкрив історію його створення: «Отся казочка написана ще в початку 1891 року, скоро по проголошенні т[ак] зв[аної] “нової ери” і була призначена для “Народу”. Не знаю вже, для чого вона тоді не попала в друк, а пролежала досі в теці редакції “Народу”. Прочитавши її тепер, я зважився-таки опублікувати її. Господи, як же небагато від того часу змінилися обставини, як мало навчилася наша “принципальна” опозиція з кораблекрушення “нової ери”! Навіть кішки і рябки ще не перестали бути пострахом для неї, хоч називаються тепер не Цішками і Райхельтами, а іншими пореклами. А тодішній Перемісник давно зістав правдивим Місником і командує тепер ще з більшою силою, і славою, і повагою, ніж тоді. Значить, моя казочка не

⁶⁵⁶ Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). С. 176–177.

⁶⁵⁷ Там само. С. 170.

тільки не стратила сучасного інтересу, але потроху показала навіть пророцтвом» [т. 20, с.473].

У центрі казки – абстрактна Опозиція, дивне створіння з анімалістичними рисами kota й коня (або осла), котра, «зорієнтувавшись», раз по раз голосно вигукує гасла «Дівнопдавність!» та «Кдивда нам!» Представники влади намагаються різними способами уговкати її, та коли за діло береться вельми рішучий Перемісник (тобто намісник Галичини К. Бадені), Опозиція помітно м'якне й за співробітництво з владою одержує бажані «посади» та «аванси».

У Франковій казці опозицію представляє Юліан Романчук (1842–1932), політичний діяч, посол до Державної ради у Відні. Він відіграв провідну роль у формуванні й підтримці політики «нової ери», тобто українсько-австрійсько-польського порозуміння в Галичині. За попередньою домовленістю з частиною депутатів «Руського клубу» та намісником Галичини Казимиром Бадені 25 листопада 1890 року Романчук виступив у галицькому сеймі з промовою, в якій підтвердив лояльність української політичної еліти до австрійського уряду взамін на певні поступки з боку австрійських та польських правлячих кіл в культурно-освітній, політичній та економічній сферах.

Газета «Діло» за 1890 р. подавала детальні звіти про промови Романчука на засіданнях галицького сейму. Так, у № 256 (13/25. XI) подано звіт про «XXIII засідання 2 сесії VI періоду галицького сойму з дня 25 н. ст. падолиста 1890 р.», у якому стисло зреферовано виступ Романчука: «Пос[ол] Романчук яко русин і обиватель краю не може дотеперішньої системи узнати за добру. А система тотя єсть: протеговання одної народности – польської на не користь другої – руської. Бесідник домагаєсь рівноправности, бо протеговання сильнішої народности впливає некорисно для слабшої з огляду національного, політичного, суспільного і економічного. На доказ того бесідник назвав різні факти за минувший рік. Староста долиньський Цішка засудив війта з Слободи Болахівської на кару за руський пашпорт на худобу. <...> Староста Цішка переслідував о. Озаркевича, посла до Ради державної, котрий належав до партії правительственной. Цілий гріх його, що був русином. <...> Староста рогатинський Райхельт переслідував русинів, грозив жандармами основателям читалень. <...> Однак ж – говорив дальше пос[ол] Романчук – з деяких проявів під час сегорічної сесії сойму <...> можна би вносити, що межі русинами а правительством ще не всі мости зірвані. Потім бесідник <...> схарактеризував програму галицьких русинів: 1) вірність для Австрії і династії; 2) вірність для греко-кат[олицької] церкви; 3) народність, язык і література руська; 4) умірений лібералізм і 5) старання о розвій селянства і міщанства руського. При такій програмі русинів повинно кожному правительству лежати на їх розвою. <...> Бесідник надієсь, що правительство ще зрозуміє, що йому лучше опиратись на двох народах в Галичині, як на одним. Коли се станєсь, то русини готові забути всі дотеперішні прикрості. <...> Хочете згоди, – скінчив пос[ол] Романчук, – ми її приймемо; не хочете – ми борби не лякаємось!»⁶⁵⁸

Франко, однак, критично ставився до політики «нової ери», вважав виступ Романчука в сеймі таким, що представляє інтереси лише народовської партії, а не всього українського народу; таким, що став наслідком таємних переговорів депутатів-народовців із представниками австрійського уряду й польської правлячої верхівки. На думку Франка, угода з владною верхівкою про дрібні «посади й аванси» є неприйнятною і з огляду на те, що відволікала увагу широких суспільних верств

⁶⁵⁸ XXIII засідання 2 сесії VI періоду галицького сойму з д. 25 н. ст. падолиста 1890 р. // Діло. 1890. № 256. 13/25. XI. С. 2.

українського населення Галичини від боротьби за широкі національні, політичні й економічні права. Тим-то вістря своєї сатири письменник спрямував проти чільних діячів «нової ери», зокрема Романчука. У закінченні твору *Перемісник* (намісник Галичини К. Бадені, корий підтримав політику «нової ери»), наказує Рябкові Хельту (тобто Райхельту, – рогатинському старості, який переслідував українців):

«– Рябко, з'їдж Романчука і закуси Савчаком!

Рябко зложився до скоку, стулився, вичекав, поки Романчук буде кандидувати, та й скік, хруп-хруп, – і Романчука не стало» [т. 20, с. 36].

Впродовж 1896–1898 років на сторінках дитячого журналу «Дзвінок» Франко опублікував 19 розважально-дидактичних казок, що їх об'єднав у збірку **«Коли ще звірі говорили. Казки для дітей»** (1899). 1903 року побачило світло денне її друге видання, до якого письменник додав передмову та ще одну казку. Власне, ідея сформуванню і виданню збірки казок належала Ользі Франко, про що довідуємося з листа її чоловіка до М. Драгоманова від 19 березня 1894 р.: «Жінка моя засіла тепер до роботи. Хоче зладити збірку казок для дітей і в тій цілі перечитує всі збірки, які є у мене. На перший раз вибирає казки звірячі. Маємо надію, що коли не «Просвіта», то Тов[ариство] педагогічне видасть сю книжечку. Та боюсь, що се буде не так-то швидко, бо діти дають їй мало спокою, а здоров'я її не таке, щоб могла разом зо мною сидіти до 1 години півночі» [т. 49, с. 474]. Очевидно, сімейні клопоти та стан здоров'я не дали Ользі Франко змоги втілити свій задум, і справу дружини перейняв чоловік. Зрештою, певний досвід творення літературної казки як художнього переказу фольклорного сюжету у Франка вже був: 1891 року з'явилася **«Ріпка**. Стара казка, по-новому розповів І[ван] Ф[ранко]», кумулятивна казка, в якій прозову мову передтексту письменник замінив ритмізованою прозою⁶⁵⁹.

У передмові до збірки **«Коли ще звірі говорили»** Франко вказав на мандрівний характер запропонованих казкових сюжетів: «<...> оповідаючи ті байки, ми повторяємо тільки те, що перед тисячами літ повидумували мудрі люди в Вавилоні, в Єгипті, в Індії та в Греції» [т. 20, с. 74].

Назва збірки відверто засвідчує її спрямування насамперед на дитячу аудиторію, й тому не випадково персонажами казок є тварини, бо, за концепцією Франка, такі казки «найбільше відповідають смакові дітей від 6 до 12 літ, заставляють їх сміятися і думати, розбуджують їх цікавість та увагу щодо явищ природи, але не розбуркують молоду фантазію дивоглядними образами заклятих замків, царів, розбійників, драконів та демонів, не тривожать молодого чуття страшними трагічними пригодами та незрозумілими для дітей відносинами обох полів». Задля здорового морального розвитку дитяча фантазія якомога довше повинна перебувати у світі простих характерів та зрозумілих відносин, і з цього світу діти винесуть «міцні основи замилювання до чесноти, правдомовності і справедливості», а також любов до природи й охоту вивчати її великі загадки [т. 20, с. 74].

Франко вказує на деякі джерела запропонованих казок (збірки Ф. - С. Красуса, О. Афанасьєва, братів Грімів, Й.- Г. Гана, «Панчатантру», перську книжку **«Тугфат іквас уссафа»**), зазначаючи при цьому, що кожен казку він «перероблював основно, прибиваючи її до смаку, розуміння й оточення наших дітей і нашого народу». Казкотворець зізнався, що, маючи на оці мету радше педагогічну, а не суто наукову, він не вагався відступати від оригіналів, вводити нові мотиви в старий сюжет, прагнучи звернути думку малих читачів і слухачів «від казкових фікцій на дальший, ширший обрій життєвого змагання та наукового досліду» [т. 20, с. 75].

⁶⁵⁹ Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генетичні аспекти). С. 98.

Таким чином, переробляючи чужу духову власність, Франко творить індивідуальний авторський жанр літературної казки з усіма її репрезентативними ознаками: жанровою матрицею фольклорної казки, наявністю чудесного задля витворення особливого світу, де перемагають правда, шляхетність, доброта, розум. Для Франкової казки характерні мета- й архітекстуальність, поєднання авторського й інтертекстуального пластів розповіді⁶⁶⁰. Крім того, у казки збірки письменник вклав ті етичні, естетичні й світоглядні поняття, котрі, з одного боку, суголосні з народними казками, з іншого – мають індивідуально-авторське забарвлення, створив оригінальні й самобутні твори, які «живуть уже за законами історико-літературного процесу в стихії боротьби літературних течій і напрямків»⁶⁶¹. Франкова казка схильна до інновацій, консолідацій з іншими жанрами й утворень гетерогенних мистецьких явищ, тобто «виливається у новітньо-авторський семантико-гносеологічний субстрат»⁶⁶².

Опрацьовуючи запозичені казкові сюжети і спрямовуючи їх на дитячого реципієнта (насамперед на власних дітей), Франко змінив композиційно-мовленнєву форму авторської казки, переніс зооморфні образи на український національний ґрунт, надав творам нашого локального колориту, подекуди видозмінив систему персонажів, надав характерам більшої динамічності, тобто «свідомо видозмінив поетику цих творів, адаптуючи їх до “горизонту сподівань” реципієнтів та власних генологічних і педагогічних поглядів»⁶⁶³.

Переважна більшість казок збірки складаються з одного мотиву й однієї фабули («Осел і Лев», «Лисичка і Журавель», «Лисичка і Рак», «Вовк вїтом», «Фарбований Лис» тощо), деякі «розпадаються» на кілька мотивів («Старе добро забувається», «Лис і Дрозд»), окремі ж мають складнішу композиційну й архітектонічну побудову. Так, у казці «Ворони і Сови», крім відавторського наратора діють ще кілька оповідачів (Каркайло, Ворона, Пугукало), кожен із яких розповідає свою історію, причому розповідь одного персонажа вмонтовується в мовну партію іншого, і таким чином створюється досить складна структура з вставними розповідями. Окремі казки мають певні ознаки анекдота з його лаконічністю, гумористичним тоном, дотепним несподіваним закінченням («Осел і Лев», «Вовк вїтом»); пригодницької новели («Війна між Псом і Вовком», «Фарбований Лис»); байки з виразною авторською мораллю, менш характерною для казки («Лис і Дрозд», «Заєць і Їжак»); і навіть повісти («Ворони і Сови»).

Сюжети казок найчастіше монтуються за принципом антагонізму; у багатьох кількість персонажів навіть звужено до двох антиподів, що закладено вже в назві: «Королик і Медвідь», «Ворона і Гадюка», «Мурко й Бурко», «Ворони і Сови» та ін.). У світі звірів неминучою є боротьба за виживання, коли сильніший (хижак) прагне звести зо світу слабшого, останній намагається всіляко уникнути цього («Лис і Дрозд», «Заєць і Медвідь», «Ворона і Гадюка», «Вовк, Лисиця і Осел» тощо). «Вся сила казки, – писав Георг Брандес, – полягає в тому, що вона цілком протилежна до світу дійсності і водночас має з нею безперечну подібність»⁶⁶⁴. Нерідко казкові персонажі сходяться в різноманітних інтелектуальних і «спортивних» змаганнях, стараються перемогти суперника («Лисичка і Рак», «Лисичка

⁶⁶⁰ Літературознавча енциклопедія. Т. 1. С. 568.

⁶⁶¹ *Сабат Г.* Казки Івана Франка: особливості поетики. «Коли ще звірі говорили». Дрогобич: Коло, 2006. С. 6.

⁶⁶² Там само. С. 38.

⁶⁶³ Див. про це детальніше: *Тихолоз Н.* Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). С. 109–113.

⁶⁶⁴ *Брандес Г.* Литература XIX века в её главных течениях. Немецкая литература. С. 81.

і Журавель», «Заєць і Їжак»). У кожному разі аксіологія жанру та спрямованість на дитячу аудиторію передбачає використання й опрацювання таких сюжетів, у яких перемагають добро, справедливість, мудрість, хитрість, винахідливість, вміння зарадити собі в найскрутнішій ситуації. Зостаються покараними ті персонажі, котрі чинять або задумуть вчинити зло іншим.

Дещо відрізняється від інших казка «Як звірі правувалися з людьми». Вона призначена для трохи старшого кола читачів і з'явилася лише в другому виданні збірки (1903 року), коли найстаршому Франковому синові Андрієві виповнилося 15 літ. Казка призначена для освіченішого читача, адже юний реципієнт мусить мати поняття про найдавніші, доісторичні часи розвитку людства. За сюжетом, звірі судяться з людьми в «премудрого царя Соломона», щоб «позбутися того немилосердного і ненаситного ворога, яким був для них чоловік, і відзискати свою давню свободу і своє панування над світом» [т. 20, с. 152]. Соломон оголошує вирок, згідно з яким «звірі мають підлягати чоловікові, а чоловік звірам», однак усі підпорядковуватимуться найдрібнішим істотам – мікроорганізмам-вірусам, що їх цар чудесним способом демонструє всім присутнім. Таким чином Франко започатковує жанр пізнавальної казки⁶⁶⁵, або ж своєрідного, викладеного в казковій формі та адаптованого до дитячого сприйняття філософського трактату про еволюцію природи, людини і суспільства, художнього еквівалента теоретичної праці «Мислі о еволюції в історії людськості»⁶⁶⁶.

Збірку «Коли ще звірі говорили» не випадково завершує «Байка про байку», яка є її своєрідним підсумком. Перша частина цього твору побудована у формі розмови між автором і малими читачами (слухачами) і має жанрові ознаки платонівського діалогу, в якому старша, досвідченіша особа розтлумачує, пояснює щось менш досвідченій. У «Байці про байку» автор з'ясовує дітям призначення казки та її роль у суспільстві. «Говорячи про звірів, – провадить автор, – я не говорив цілковиту неправду. <...> Не тим цікава байка, що говорить неправду, а тим, що під лушпиною тої неправди криє звичайно велику правду. <...> Адже се не про бідних баранів, вовків та ослів мова, а про вас [людей. – М. Л.] самих з вашою глупотою, з вашим лінивством, з усіма вашими примхами та забагами» [т. 20, с. 169]. Окрім викривальної ролі, казки виконують і естетичну функцію, адже «вкорінюють у нашій душі любов до рідного слова, його краси, простоти і чарівної милозвучности. Тисячі річей у житті забудете, а тих хвиль, коли вам люба мама чи бабуся оповідала байки, не забудете до смерті» [т. 20, с. 170].

Збірка «Коли ще звірі говорили» стала своєрідним підсумком казкотворчого дискурсу І. Франка. Після неї до написання казок письменник не повертався.

Іван Юцишин «без ніяких застережень» зарахував збірку «Коли ще звірі говорили» до тих творів, «що свідчать про великий педагогічний талант Франка, про глибоке розуміння завдань дитячої лектури»⁶⁶⁷.

3.21. Скандальна повість і сенсаційний роман

У листопаді 1892 р., перебуваючи на студіях Слов'янського семінару В. Ягича й готуючись до захисту докторської дисертації, І. Франко написав повість «**Dla ogniska domowego**», про що зізнався в листі до Яна Карловича від 7 грудня 1892 р.: «Перебуваючи у Відні і займаючись трохи славістикою, вечорами

⁶⁶⁵ Ярмиш Ю. У світі казки: Літературно-критичний нарис. К.: Рад. письменник, 1975. С. 63.

⁶⁶⁶ Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). С. 119.

⁶⁶⁷ Юцишин І. Іван Франко як педагог // Учитель. 1914. № 9. 20. V. С. 271.

я написав повість. Тло її – недавні події в Галичині, а саме – скандальний факт продажу дівчат до закордонних публічних домів і отой також скандальний процес, який відбувся кілька років тому над п. Вайс, що під вивіскою пансіонату тримала публічний дім для золотої молоді – цивільної та військової.

Усі ці скандальні речі у повісті прикриті ніби туманом; драма перенесена з суспільного ґрунту у план психологічний, так що, на мою думку, цензура не буде чинити перешкод» [т. 49, с. 369].

Повість свідчить про повернення Франкового творчого духу до улюбленого аналізу й студіювання нового явища галицької дійсності, яке накладає відбиток на свідомість і психологію індивідууму і його оточення, одно слово, до повернення в жанр соціально-психологічної реалістичної повісті. Повісти, сюжет якої зумисно засновано на сенсаційних подіях, котрі максимально зближували художній світ та реальну дійсність.

Очевидно, у Відні Франко потрапив у сприятливі умови для творчості, коли його не відволікали ні повсякденна газетярська праця, ані сімейно-побутові клопоти. Ще М. Мочульський помітив, що «Dla ogniska domowego» – єдиний великий прозовий твір письменника, написаний не від номера до номера, а, образно кажучи, «za jednym przysiadem» від першого до останнього слова. Франко розповідав, що «тільки повість “Для домашнього огнища” він творив пляново, маючи тоді багато вільного часу, всі інші свої повісті він писав фейлетоново, з одної книжки журналу до другої»⁶⁶⁸. Григорій Вервес припускав, що свою повість Франко писав переважно вечорами «десь протягом жовтня–листопада 1892 року»⁶⁶⁹. Василь Щурат, котрий мешкав разом із Франком у Відні, мав змогу спостерігати за творчим процесом свого колеги, зокрема й повісті «Для домашнього огнища»: «Інакше, ніж вірші, komponував Франко повість або новелу. Клав наперед угольний камінь – центральну подію. Виходячи від неї, цофався взад хронологічно, добирав епізоди й епізодичні постаті так, щоб мати умотивування для того освітлення центральної події, для тої тенденції, яку вона повинна була виразити. Вкінці будував епілогову партію. <...> Так Франко творив при мені повість “Для домашнього огнища” на основі голосного у Львові судового процесу»⁶⁷⁰.

Ця повість – другий польськокомовний великопрозовий твір І. Франка (після роману «Lelum i Polelum»). Мабуть, скрутна матеріальна ситуація змусила його писати твір по-польськи. Мирослав Мороз припускав, що Франко сподівався надрукувати повість «в якомусь польському журналі, або що купить її якийсь польський видавець для окремого книжкового видання (ні те, ні те не було можливим на українському видавничому ринку)»⁶⁷¹. У цитованому листі до Я. Карловича письменник не приховував цього: «Я, звичайно, як добрий батько хотів би це моє дітище добре влаштувати, тим більше, що, залишивши роботу в “Kurjerze Lw[owskim]” і готуючись до захисту на ступінь доктора, потребую грошенят як для свого перебування у Відні, так і для утримання дружини і дітей у Львові» [т. 49, с. 369]. Просив адресата посприяти публікації повісті у варшавських часописах. Щоправда, В. Щурат, котрий тоді жив із Франком на одній квартирі, стверджував: «Міркуючи, що повість може бути для поляків цікавіша, ніж для українців, написав її зразу по-польськи зимою 1892 року та й передав до Варшави через Зигмунта Василев-

⁶⁶⁸ Мочульський М. З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896–1916). С. 54.

⁶⁶⁹ Вервес Г. Проблематика польських повістей І. Франка // Рад. літературознавство. 1963. № 3. С. 74.

⁶⁷⁰ Щурат В. Франків спосіб творення // Спогади про Івана Франка. С. 372.

⁶⁷¹ Мороз М. «Для домашнього огнища» (Творча та видавнича історія повісті І. Франка) // Рад. літературознавство. 1982. № 4. С. 29.

ського, що тоді в переїзді з Швейцарії через Відень зустрівся з Франком. Повісті, слабої в техніці і психологічних моментах, по-польськи не друковано»⁶⁷². Можна припустити, що твором письменник вступив у своєрідну гру з польським читачем, прекрасно знаючи смаки передбачуваної аудиторії, її повсякчасну потребу чогось нового, незвичного, сенсаційного (дослідники не випадково кваліфікували жанр твору як сенсаційний роман⁶⁷³). З одного боку, в повісті присутні добре знайомі польському читачеві матеріально влаштовані й зовнішньо привабливі персонажі, звичні ідеали (родинне щастя, діти, підвищення по службі тощо), актуальна проблема емансипації жінки, з іншого, – характерні для Франкової творчості кризові психічні стани розпачу й страждання, соціального й морального приниження⁶⁷⁴, а також злочин і катарсис, що є наслідком переступу, суїцидальний мотив. Усе те, що вписує «Dla ogniska domowego» в параметри соціально-психологічної повісти. Г. Вервес свого часу зазначив: «Пишучи повість польською мовою, Франко використовував польську національну традицію, рахувався із сучасними вимогами польської літератури, навіть естетичними настановами такої поміркованої газети, як “Kurjer Warszawski”, але водночас і відходив від цих традицій, створював новаторську, оригінальну повість, застосовуючи при цьому досвід української літератури і тим самим збагачуючи польську»⁶⁷⁵. Крім того, поєдинок і сон капітана Ангаровича, самогубство його дружини, мотив дружби-ворогування, історія з комісаром і його дізнаннями, несподівана смерть свідка, за спостереженнями Т. Гундорової, наближають твір до жанру психологічного детективу⁶⁷⁶. Л. Луців стверджував, що «повість “Для домашнього вогнища” читається немов сенсаційний кримінальний роман»⁶⁷⁷.

Відгукнувшись на прохання Франка, Я. Карлович 3 січня 1893 р. повідомляв, що видавець Теодор Папроцький «прагне видати Вашу повість і просить про негайне переслання рукопису»⁶⁷⁸. Не зумівши надрукувати твір у жодному варшавському виданні (у журналі «Głos», наприклад, вже була повість подібного змісту), Папроцький вирішив опублікувати його окремою книжкою, проте на заваді стала варшавська цензура. У листах до Франка від 25 лютого та 1 травня 1893 р. Папроцький пояснював рішення цензурного комітету не цілком моральною тенденцією повісти: «З двох гендлярюк живим товаром одну показуєте як зіпсуту жінку, а до другої викликаєте жалість та співчуття замість того, щоб викликати відразу або презирство. Вплив повісти, в якій зідеалізовано злочинну гендлярку, дуже шкідливий». «Хоч повість, на мою думку, і цілком моральна, – додавав він, – та все ж таки в закінченні весь ефект доброго початку губиться, від чого стає вона навіть неморальною»⁶⁷⁹.

За інформацією Г. Вервеса, гучні львівські процеси лягли в основу сюжету роману німецької письменниці Іди Бой-Ед (справжнє ім'я – Іда-Корнелія-Ернестіна Ед, 1852–1928) «Сестри» («Die Schwesterin»), що з'явився 1894 р. на шпальтах штутгартської газети «Uber Land und Meer». У Франковому архіві (Ф. 3. № 2975) зберігся лист Ірени Коралевич, котра звинувачувала Франка в плагіаторстві, не

⁶⁷² Шурат В. Франків спосіб творення. С. 372.

⁶⁷³ Див., зокрема: Цапенко І. Про художні особливості повістей Івана Франка // Дослідження творчості Івана Франка. К.: Вид-во АН УРСР, 1959. Вип. 2. С. 23.

⁶⁷⁴ Див. про це детальніше: Тодчук Н. Роман Івана Франка «Для домашнього вогнища»: простір і час. Львів, 2002. С. 15, 16.

⁶⁷⁵ Вервес Г. В інтернаціональних літературних зв'язках: Дослідження. К.: Дніпро, 1983. С. 203.

⁶⁷⁶ Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. С. 98–99.

⁶⁷⁷ Луців Л. Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. С. 468.

⁶⁷⁸ ІЛШ. Ф. 3. № 1607. Арк. 523.

⁶⁷⁹ ІЛШ. Ф. 3. № 1612. Арк. 663.

знаючи, мабуть, що повість «Dla ogniska domowego» написано раніше, аніж роман німецької письменниці⁶⁸⁰.

У листі до М. Драгоманова від 20 грудня 1892 р. Франко скаржився: «На роман свій я починаю тратити надію. У Відні читав його один поляк і дуже хвалив, а тут прочитала моя жінка, у котрої в тім пункті дуже вірне чуття, і значно охолодила мене. Дав тепер рукопись Вислоухові, почую, що він скаже» [т. 49, с. 371]. Б. Вислоух визнав, що це найкращий твір І. Франка з усіх йому відомих та запропонував надрукувати його в «Kurjerze Lwowskim», однак письменник усе ще шукав місце для повісти у варшавських часописах, сподіваючись від них доброго гонорару [т. 49, с. 377]. Проте й ці заходи не були успішними – повість «Dla ogniska domowego» опублікованою не була до 1981 р., коли побачила світло денне в 19 томі 50-томового Зібрання творів І. Франка.

Письменник виношував задуми перекласти повість російською та німецькою мовами з метою надрукування. У цитованому вище листі до Драгоманова писав: «Та в усякім разі надіюсь, що обоє з жінкою перекладемо його ще тепер на російську мову. Я написав лист до редакції “Вестника Европы” (ще з Відня) і, коротко виложивши зміст повісти, просив сповістити мене, чи прийняла б її редакція. Відповіді досі не одержав, та все-таки думаю послати туди переклад, як буде готовий, – що буде, те й буде. До німецького перекладу засяду аж опісля; о поміщенні його обіцяв мені постаратись Пернерсторфер» [т. 49, с. 371]. Ні російського, ні німецького перекладу повісти Франко не здійснив, проте твір все ж вийшов у світ німецькою мовою 1898 р. під назвою «Am häuslichen Herd. Roman von Iwan Franko» завдяки Феліції Прухніковій, котра переклала його без згоди автора.

Не домігшись публікування повісти в польських виданнях, Франко шукав можливості надрукувати її в українських. З цією метою листовно звертався до редактора «Зорі» Володимира Левицького. Листи Франка не збереглися, однак про їхній зміст можемо здогадуватися з відповідей Лукича. Так, 5 грудня 1892 р. останній писав до Франка: «Твоя вістка про повість прийшла, на жаль, запізно, то я вже заангажувався з іншими авторами і поприрікав їм містити їх повісти, а іменно Нечуєві, Старицькому і Ярошинській. Коли б так перед двома місяцями був знав, що ти пишеш новий, так цікавий роман, то, очевидно, був би не зв’язувався. Але ти про всякі інші річі згадував, а про белетристику нічичирк»⁶⁸¹. У листі від 7 січня 1893 р. Лукич звістив, що в «Зорі» з’явилося місце для друку повісти, бо Нечуй-Левицький і Старицький не надіслали обіцяних творів до 1–3 номерів журналу у зв’язку з хворобою, а також жалкував, що не має коштів на гонорар для Франка, хоча той «великодушно його одрікається і жадає тільки відбитків»⁶⁸². Оскільки письменник «не має часу перекладати» твір з польської мови, «зробив би се Щурат», однак Левицький не міг на це пристати, бо перекладів не друкував⁶⁸³. Він запропонував Франкові опублікувати «Для домашнього огнища» за умов: «1) місце в “Зорі”; 2) право прочитати цілу повість перед її поміщенням; 3) Твій власний переклад, з тим щоб повість фігурувала як оригінал»⁶⁸⁴.

Врешті-решт Франко переклав повість українською мовою з деякими видозмінами. Увів короткий, але важливий полілог між Анелею, Антоном та Юлією, який «значною мірою виконує символічно-прогностичну функцію (“Вдови – сови,

⁶⁸⁰ Вервес Г. Проблематика польських повістей І. Франка. С. 74.

⁶⁸¹ ІЛШ. Ф. 3. № 1612. Арк. 529.

⁶⁸² Там само. Арк. 603.

⁶⁸³ Там само. Арк. 603–604.

⁶⁸⁴ Там само. Арк. 604.

що віщують лихо”»⁶⁸⁵, суттєво доповнив діалог Ангаровича й Гірша, зняв сентиментально-розтягнуту кінцівку, де йдеться про неймовірно швидке одужання Редліха, невмотивоване рішення обох персонажів поселитися в селі й ідилічну пропозицію Грицька бути поруч із «панамі». В українському варіанті повісти її замінено коротким епілогом із могильним текстом і з промовистою характеристикою героїні: «На Анеліній могилі нема ні хреста, ні плити з написом, тільки високий кипарис, огорожений залізними штахетами, знімається вгору рівно, мов свічка, в своїй густій вічній зелені – вірний образ замкненої в собі енергії й незламної рішучості» [т. 19, с. 143].

Український текст повісти Франко надіслав до Коломиї, де 1893 р. його почав друкувати у додатку до журналу «Народ» М. Павлик (редактор часопису). У листі до Драгоманова від 30 вересня 1893 р. він висловив загальні міркування про мову великоформатних творів Франка: «Фр[анк]ової повісти маю тільки І голову. З того годі знати, яка буде. Мене не вдоволяє його мова в повістях з “високого” життя і статтях – вона рутенська і формами, і складом. Це тим дивніше, що в нього є й тут артистичне чуття, – мабуть, воно через ніколи»⁶⁸⁶. У відписі Павликові від 18/30 жовтня 1893 р. Драгоманов пророкував повісті недобре майбутнє: «Повість Фр[анка], наперед думаю, буде плоха. Як-таки описувати “Востоки” і т. и., не бачивши ніколи їх в очі»⁶⁸⁷.

У «Народі» було надруковано лише 8 сторінок тексту з написом на звороті титульної сторінки: «Присвячую Опанасові Мирному. Автор». Цією присвятою І. Франко відверто вказав на інтертекстуальний зв’язок повісти з романом Мирного «Повія», дві частини якого вийшли друком у 1883–1884 рр.

Відтак літературний додаток до «Народу» припинив своє існування. М. Павлик, видаючи листування з М. Драгомановим, зазначив у примітці до листа останнього від 18 (30) жовтня 1893 р., в якому йшлося про Франкову повість: «Вона почала була йти додатками до “Народу”, та Мик[ола] Ковалевський рішуче цьому спротивився (диви далі лист із Чернігова), так що я мусив перервати друк повісти»⁶⁸⁸.

М. Ковалевський, котрий сприяв виданню «Народу», у згаданому листі з Чернігова пояснював свою позицію: «Мене дивує, що приложено повість І. Франка “Для домашнього огнища”. №№ “Народу” приходять неакуратно, рідко хто одержить повний річник, значить, мало надії, щоб одержати цілу повість, а повість така річ, що як не буде середніх карток, то хоть її викинь. Дивує мене, і певне інших українців здивує, чому Франко не помістив своєї повісти в “Зорі”, де прочитала б її ширша публіка, – як українська, так і галицька, де би напевне з охотою помістили її, незважаючи навіть на радикальний зміст, бо Франко досить значна сила, щоб звернути увагу на одміни в його поглядах. Напевно б в “Зорі” Франкові дано і знатний гонорар, котрого він не одержить тут. Нам здається, що Ваша газета не так об’ємиста, щоб містити белетристику, не так багата, щоб оплачувати її, та вона власне рахує на публіку, котрій цікава ідея, факт, котрих не вичитає в “Зорі” і інших газетах»⁶⁸⁹. У «Зорі» повість надрукована не була; тим часом Франко захопився написанням роману «Основи суспільности», що його почав друкувати з початку 1894 р. в журналі «Житє і слово». Лише у 1897 р., немовби згадавши

⁶⁸⁵ Тодчук Н. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: простір і час. С. 27.

⁶⁸⁶ Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895). Чернівці, 1911. Т. 7 (1892–1893). С. 307.

⁶⁸⁷ Там само. С. 310.

⁶⁸⁸ Там само.

⁶⁸⁹ Там само. С. 326–327.

про повість, письменник вирішив надрукувати її у тому ж часописі (опубліковано лише 96 сторінок), і після того, як «Жите і слово» припинив своє існування, повість того-таки 1897 року з'явилася в повному обсязі окремим виданням у серії «Літературно-наукова бібліотека» (№ 11).

У цитованому вище листі до Я. Карловича Франко вказав на джерела сюжету: судові процеси, пов'язані з викриттям домів розпусти у Львові, що маскувалися під вивіскою пансіону для дівчат. Один із них – процес 1883 р. проти «капітанової» Антоніни Вайс, заклад якої проіснував у Львові 12 років, та її спільниці Марії Грембович. Другий – процес 1892 р. проти Ісаака Шефферштейна та його спільників, котрі вербували галицьких дівчат у будинки розпусти великих закордонних міст. Українська та польська галицька преса пильно стежила за цими процесами⁶⁹⁰. Газета «Діло», зокрема, повідомляла: «Цілий Львів страшно зворушений і обурений відкритим недавно огидним злочинством. Одна жінщина-аристократка, пані Вайс, в нечуваний спосіб деморалізувала молоді а навіть молоденькі дівчата, навіть з дуже поважних і заможних домів. Через сумний випадок відкрилася ціла справа, і поліція арештувала паню Вайс. Перше слідство показало вже, що тая пані множество чесних, але достаточо не надзираєних дівчат привела огидним способом до утрати честі і здоров'я. Спільниками тої вовчиці мали бути багаті “паничі”, т. зв. “сметанка аристократичних товариств”»⁶⁹¹. У судових хроніках зринули навіть слова «dla ogniska domowego», котрими А. Вайс мотивувала свій злочин⁶⁹². Безперечно, перебіг кримінальних процесів був Франкові добре відомим. Ба більше, як співробітник «Kurjera Lwowskiego» він міг бути присутнім на судових засіданнях. Останній процес, очевидно, став безпосереднім імпульсом до створення повісти, котру написано одразу ж «по гарячих слідах». З художньою метою письменник об'єднав два процеси; фігуранти судових справ – Антоніна Вайс, Марія Грембович та Ісаак Шефферштейн – стали прототипами Юлії Шаблінської, Анелі Ангарович та Давида Штернберга відповідно.

Проте власне судові процеси винесено за межі художнього світу повісти. Її сюжет розгортається за принципом поступового розкриття загадок і таємниць, про саме існування яких читач здогадується від початку твору з діалогу Анелі Ангарович та Юлії Шаблінської, поведінка яких видає тривогу й внутрішній неспокій. Розгадати усі таємниці «нешасного інтересу», «цілого підприємства», якоїсь «спілки», що про них лише натякає автор устами молодих жінок, повинен капітан Антон Ангарович, щойно повернувшись із п'ятилітньої служби в Боснії. Важливу роль у сюжеті відіграє інтер'єр помешкання Ангаровичів. Нові, гарні, з естетичним смаком підібрані дорогі меблі, картини в позолочених рамах, велике дзеркало, що їх помічає Ангарович, – усі найдрібніші деталі домашнього вогнища «завдавали його душі загадки, що їх зовсім не легко розв'язати. <...> Відки воно взялось? Вже сама отся думка була скорпіоном» [т. 19, с. 25]. Власне, від елементів інтер'єру й починає розмотуватися нитка відкриттів та осяянь, котрі, зрештою, переконують капітана у страшній та невимовно болючій істині: його кохана дружина Анеля – учасниця злочинного угруповання, яке таємно утримувало дім розпусти й вербувало дівчат до борделів Константинополя й Александрії.

Процес усвідомлення ситуації передано за допомогою кількох сюжетних вузлів. Спершу – дивна поведінка офіцерів і пояснення Редліха, що призвело до

⁶⁹⁰ Див.: Діло. 1883. № 83. 23. VII / 4. VIII. С. 3; Sztandar Polski. 1883. № 12. 1. IX. S. 3–4; Kurjer Lwowski. 1892. №№ 290–301. 20–28. X.

⁶⁹¹ Діло. 1883. № 83. 23. VII / 4. VIII. С. 3.

⁶⁹² Детальніше про це див.: Мороз М. «Для домашнього вогнища» (Творча та видавнича історія повісти І. Франка). С. 29–35.

дуелі; відтак – зустріч Ангаровича з Гуртером, дідусем Анелі, колись багатим землевласником, а тепер вуличним жебраком; нарешті – розлогий діалог зі слідчим Гіршем розбивають у душі капітана всі сумніви. Реконструювати приховану сутність Анелі допомагають також психічні процеси, подані у формах внутрішнього монологу або авторського мовлення (роздуми, рефлексії, спогади, узагальнення, аналізування ситуації й самоаналіз тощо), які займають у повісті чимало місця, актуалізують сумніви й роздвоєння капітана. Наприклад, спогад про зустріч із бароном Рейхлінгеном упевнюють Ангаровича про достеменність почутого від Редліха. «Вона [Анеля. – *М. Л.*] робилася для нього чимраз більше загадковою й незрозумілою» [т. 19, с. 54]; «Я підлий, нікчемний, невдячний, нечесний! – лаяв сам себе капітан. – Що ж таке сталося, що змінилося в моїм домі, що він починає видаватися мені душною тюрмою?» [т. 19, с. 63]; «Адже ж та гарна невинна жінка, така повна любові і така йому мила, – се має бути чортиця, спільниця тої жінчини-сатани!» [т. 19, с. 79–80]. Шляхом аналізу капітан намагається з'ясувати ті мотиви, що штовхнули Анелю на злочинний шлях: «О, вбожество, недостаток – се були ті фурії, найстрашніші для неї в житті! Щоби закляти ті фурії і держати їх здалека від свого домашнього огнища, на се вона посвятила так багато... так багато!» [т. 19, с. 85]. Погане виховання, яке знизило імунітет героїні до злих учинків, – ось у чому вбачає Ангарович основну причину її злочину: «Вихована в достатку і розкошах, в тісних середньовічних поглядах, здалека від дійсного життя і його боротьби, здалека від терплячих і упосліджених людей, відки ж могла навчитися співчуття до них? Не привикла до ніякої пожиточної праці, в часі своєї молодості на те тільки була приготовувана, щоби бути куклою, ідеалом, надземною істотою, божеством і забавкою мужчини, але не людиною, не горожанкою. Їй дали виховання релігійне, то значить її вивчили катехізму, молитов, релігійних практик, але цілим вихованням, цілим життям, укладом, домашньою і шкільною традицією назавсідги попсовано її етичні основи. А потім сталося те, що мусило статися!» [т. 19, с. 116]. «Люцифер, зіпхнутий з вершка небес на дно пекла, не падав глибше», – констатував капітан.

Цією метафоричною констатацією випрозорюється символіка імені героїні. У ньому – поєднання уособлених доброго й злого трансцендентних первнів, ангельського (ім'я Анеля походить від польського *anioł* – ангел) й сатанинського, божественного й демонічного, райського й пекельного, високого й низького. Спершу ангелом, а потім чортицею й сатаною називає її Ангарович. А Рейхлінген – тим ангелом, що «там залізними вільми толочать грішні душі в кипучу смолу» [т. 19, с. 44].

Останній монолог Анелі введено в повість із метою деякої реабілітації героїні. Частину вини за її злочин автор покладає на суспільство й на складні обставини, в яких опинився персонаж. «А ті твої благородні приятелі, що так люто обурюються на мій ганебний промисл, – чи не для того вони се чинять, що самі аж надто часто підлягали його покусам, аж надто багато грошей видавали на його піднесення? <...> Декотрі були прямо ініціаторами сього підприємства, заслонювали його своїми плечима, своєю родовою або урядовою повагою!» [т. 19, с. 135]. І далі: «Знаю, що й тут я не без вини, та знаю також, що були й інші винуваті, та настільки зручніші, що вміли заховати все шито-крито, сховати кінці, користати зі злого та не нести за нього ніякої одвічальності» [т. 19, с. 137]⁶⁹³. Проституція, за аксіоло-

⁶⁹³ «Оприлюднюючи незручну правду про “моральність” шляхетних джентльменів, Анеля стає галицькою Пандорою. Будучи культурною вигнанкою, єдиний вихід із ситуації знаходить у самогубстві. <...> З жертвами польської андроцентричної суспільно-культурної системи солідаризується також автор, який виявляє непридатність цього ладу у створенні відповідних умов для соціалізації жінки. <...> Ба більше, Франкові польки – це здебільшого трагічні персонажі, для яких призначена

гією автора, – глибоко закорінене соціальне явище, підперте круговою порукою урядників та «шанованих» людей. Важке матеріальне становище і домагання барона Рейхлінгена штовхнули жінку до занять ганебним, але прибутковим ремеслом. Анеля – ситуативний тип злочинниці, що відзначається «евентуальністю скоєного злочину»⁶⁹⁴: на шлях переступства вона стає усе ж таки заради «домашнього огнища», заради любови до чоловіка і дітей.

Пенітенціарні проблеми, що виникають у Франковій прозі, розв'язуються так, що кожен здійснений злочин супроводжується болючим процесом внутрішнього самопокарання персонажа через втрату душевного спокою, страждання, мук сумління й каяття за скоєне. Письменника мало цікавить кримінальний аспект покарання переступника. В останньому монолозі Анеля Ангарович зізнається Антошеві: «Я здавлювала своє сумління, се правда, та не позбулась його. <...> Скільки я перетерпіла відучора!.. Не тільки за себе... не тільки за наших дітей... але і за тих! Адже ж я відчуваю їх долю, їх упадок, їх сором!.. О, вір мені, радо віддала б я своє тіло на найстрашніші муки, віддала би свою кров і своє життя, щоби віддати їм те, що стратили через мене!» [т. 19, с. 139]. Самогубство, на яке зважується героїня, справді «можна трактувати як катарсис, розплату за вчинені злочини і одночасно втечу від покарання», адже її світ (домашнє огнище) «розпався на безліч уламків, котрих вже не можна було склеїти»⁶⁹⁵.

Твір при цьому стає всебічнішим, повнокровнішим – і набуває рис соціально-психологічної повісти. Саме повісти, хоча Франко у визначенні жанру свого твору послідовним не був, називаючи його то повістю, то романом⁶⁹⁶. Можливо, перебував у силовому полі польського літературознавства, котре великоформатні твори (повісті й романи) кваліфікує як *powieść*⁶⁹⁷. Порівняно невеликий обсяг (є у Франка значно більші твори), одна, по суті, сюжетна лінія, короткотривалий проміжок часу дії (одна доба), невелика кількість персонажів, доцентровий розвиток сюжету (зовнішня і внутрішня дії так чи так пов'язані з «центром» – сімейним вогнищем Ангаровичів, котре у творі має, зрештою, конкретне окреслення – помешкання на вулиці Пекарській у Львові) дають підстави визначити жанр твору саме як повість, котра виявляє психологію членів однієї сім'ї в екстремальній ситуації. Ейдологічним осердям повісти є символи дому, домашнього вогнища, затишку як варіанту сімейного щастя. Та досягнути цього ідеалу на брудних, аморальних учинках та брехні неможливо – ось провідна тенденція твору. Крім того, у повісті

доля зазнає поразки, – крокує за ними екзистенційна марнота, що веде за собою смерть», – зазначає сучасна дослідниця. Див.: *Glinianowicz K. Z cienia polskości: Ukraińska proza galicyjska przełomu XIX i XX wieku*. S. 108. Твердження небезпідставне, проте надто категоричне. Бо, по-перше, є серед Франкових персонажів-польок трансресивні особистості, здатні цілковито знівельовати національні ознаки чоловіка-українця (Емілія Валігурська з оповідання «Герой поневолі», 1904). По-друге, перед прівною «екзистенційною марнотою» нерідко опиняються й жінки-українки (Олеся, «Петрії і Добошчуки», Ганка, «Ріпник», 1899, Кишенька-Галя, «Батьківщина» та інші).

⁶⁹⁴ Швець А. Злочин і катарсис. С. 111.

⁶⁹⁵ Луцишин О. «Для домашнього огнища» та «Основи суспільності» Івана Франка: Спроба сучасного прочитання // Іван Франко – майстер кримінального читва. С. 153.

⁶⁹⁶ Погляди сучасних дослідників на жанр цього твору розійшлися. М. Мороз і Т. Пастух кваліфікують його як повість, а Н. Крутікова та Б. Кир'янчук називають романом. Як і Н. Тодчук, котра вбачає в ньому ознаки соціально-психологічного роману і водночас зараховує його до баладної прози. Див.: Мороз М. «Для домашнього огнища» (творча та видавнича історія повісті). С. 29–35; Пастух Т. Романи Івана Франка. Львів, 1998; Крутікова Н. Е. Франко і руский роман его времени // Іван Франко і світова культура. К.: Наук. думка, 1990. Кн. 1. С. 102–107; Кир'янчук Б. Романи І. Франка 90-х рр. XIX ст.: проблеми часо-простору. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. К., 1993. 27 с.; Тодчук Н. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: простір і час. С. 32–57.

⁶⁹⁷ Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich / Pod red. J. Sławińskiego. Wydanie piąte bez zmian. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 2008. S. 416–418.

Франко устами Ангаровича констатував: «Людське життя – се сон» [т. 19, с. 104], немовби наслідуючи назву драми П. Кальдерона де ла Барки «Життя – це сон». Письменник вів мову про те, що, за міркуваннями дослідниці, «життя людини – непізнана таїна, воно лише “сон”, де немає нічого певного і сталого: світ, доля людини є мінливими і суперечливими, тому особистість постійно відчуває це на собі. У світі все швидко змінюється, а людське щастя, як і горе, минає, мов сон»⁶⁹⁸. На підставі цього тексту Тамара Гундорова робить слухний висновок, що Франко «був чи не першим українським письменником модерного типу в українській літературі», про що свідчать його зацікавлення хворобливими станами психіки (шизофренічним сприйняттям у моменти особливого зворушення, психоаналітичним характером сновидіння) тощо⁶⁹⁹.

Ще не читавши повісти, М. Павлик у листі до Драгоманова від 10 квітня 1893 р. висловив про неї і про творчу манеру Франка загалом свої нищівно-критичні судження: «Та возьміть з галичан навіть Франка. Куди більше знає і розуміє, а мені невиносимо гірко за його “ученість”. Пише чортівщину або просто конищину в “Зорі”, “Kurjer”-і й т. д., іноді не бачивши на очі того, про що пише <...>. Він, по-моєму, белетрист, але й то в більшій частині плохий – серйозних студій життя у нього нема, а є більше романтика. А відвага у нього неабияка: от чую, у Відні написав повість із життя проституції на Востоці, в Царгороді й т. и., не бачивши нічого на очі»⁷⁰⁰.

На появу твору окремим виданням відгукнувся М. Грушевський рецензією на сторінках «Літературно-наукового вісника». М. Гнатюк стверджував, що «для М. Грушевського-критика важливою є соціологічна концепція при аналізі твору»⁷⁰¹. Відзначивши, що Франко – «одна з найвидатніших сил в нашій сучасній белетристиці», рецензент вказав на зручність, але штучність композиції. «Повість читається дуже легко, з запаленим інтересом, але разом читач відчуває неприродність такого нагромадження фактів, такого швидкого темпо драми, й тратиться ілюзія правдивості, правдоподібності, бо, припустивши навіть, що й дійсно якраз так воно мало статись, штука має виводити більш-менш типове, не виключно виїмкове». Грушевський звернув увагу на випадковість багатьох деталей⁷⁰².

До вад повісти критик відносив і те, що Анеля Ангарович, яка мала б бути головною героїнею, мимоволі відсунута на дальній план; її внутрішнє життя, її характер залишається неясним, незрозумілим читачеві. «Або вона в ґрунті річі незіпсута людина, але поламана обставинами, збита неволею з простої стежки, що падала під пресією матеріальною чи моральною», чого про неї сказати не можна; тому «гіркі, демонічні» закиди, що їх вона робить перед смертю, не роблять на читача того враження, якого сподівався автор; або ж вона – «безсердечна, тупа скотина, неприступна людському почуттю, людина без моральності, морально-хоре сотворіння», що також не впливає зі змісту твору. На думку Грушевського, автор не зміг умотивувати вчинки героїні; він «позбув дуже коротко, кількома словами сей процес, яким людина могла дійти до тих страшних учинків, а тим самим пропав і сей головний результат повісти».

⁶⁹⁸ Ворок Х. Поетика сновидін у прозі Івана Франка. С. 99.

⁶⁹⁹ Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. С. 99.

⁷⁰⁰ Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895). Чернівці, 1911. Т. 7 (1892–1893). С. 199.

⁷⁰¹ Гнатюк М. Іван Франко в літературно-естетичних концепціях його часу. С. 101.

⁷⁰² Грушевський М. «Для домашнього огнища», повість Івана Франка [Рец.] // ЛНВ. 1898. Т. 1. Кн. 1. С. 27, 30.

Немотивованість психологічної характеристики Анелі критик пояснював невдало обраною темою твору. Його написано з визначним талантом, автор уміє цікаво переповідати історію. Взявши з дійсності брудну, огидну справу, письменник, однак, трактує її дуже делікатно, не ображаючи естетичного почуття читача, не викликаючи в нього огиди. «Але через се саме він мусив тримати цілу справу в далекій перспективі, виручати себе натяками, можливо побіжними й короткими згадками, а тим часом власне коло цієї справи мусила обертатись психологічна характеристика Анелі; разом з нею й вона пропала для читача»⁷⁰³.

Грушевський відзначив вміло виписану фігуру Ангаровича, хоча й трохи ідеалізовану; «головна увага читача скуплена на психології, й душевна драма капітана переведена майстерно, – повно й консеквентно, крок за кроком, від перших неясних, легких на забуття, підозрінь до цілковитого розвою й катастрофи». Крім того, рецензент вважав занадто довгими описи сну Ангаровича; перелік вулиць, якими блукає персонаж, – «надужитий протоколізм», зайвою є історія Віцка Сливінського. Проте особливою окрасою повісти Грушевський назвав сцену біля тіла Анелі, «сцену примирення з провинами небіжки, повну високої гуманності й глибокої віри в ліпші сторони людської душі. Се примирення, правдиве “очищення жалем і страхом”, катарсис античної драми»⁷⁰⁴. М. Гнатюк жалкував, що при всій проникливості аналізу Грушевський не порушив проблеми новаторства Франкового твору, яке полягало у своєрідності його часо-просторових особливостей, що, своєю чергою, спричинилося до «компактної композиції»⁷⁰⁵.

Свої судження про повість «Для домашнього огнища» висловила Наталія Кобринська в листі до Франка від 1 січня 1898 р. Письменниця омовила специфіку власного сприймання твору: «До половини читала-м обоятно [байдуже. – *М. Л.*] і доперва від половини зачала вона заривати мою душу». Кобринська висловила захоплення міметичним підходом Франка до створення художнього світу повісти, свіжістю теми, динамізмом у розвитку подій, правдивістю психологізму: «Виривати живі з життя факта – то Ваша писательська спеціальність, котра тепер тим більше заслугує на признання, що у нас знов зачинають плодитися річі мертві і просто неживі плоди живих людей. Темат знаменитий, пориває свіжістю, акція жива і интересна, деякі моменти повні трагізму, сили і психологічної правди»⁷⁰⁶. Найбільшою мірою Кобринську зацікавив образ Анелі, котрий, на її думку, «становить властиву стійність» повісти. Вона – «то не звичайний повістярський тип жінки з темпераментом, що свою живучість заявляє тим, що переходить з обнятей одного мужчини в обняття другого, о що я Вашу героїню до половини посуджала, і для того до половини не мала для мене великого интересу. Анеля – то натура ширша, закрий новішого типу жінки, вірна своему мужеві і не числиться з опінією людей»⁷⁰⁷. Вагомий вплив на формування її характеру мало виховання Гуртера, який «навчив її пихи, погорди для бідности, котрої боялася». Тим-то, за рецензенткою, мотивація вчинків пані капітанової є психологічно оправданою. Доречніше було б, на гадку Кобринської, ту історію, що її розповідає Гуртер, вкласти в уста самої Анелі, «щоби читач від неї самої довідався, що її [її. – *М. Л.*] пенсія мужа не вистарчає, що врешті її понижає дивитися в руки мужа і жебрати о кожний гріш, що вона здорова, спосібна, хоче сама причинитися до домашнього добробиту. При тім Анеля могла легко висказати, що обов'язки газдині і матері при теперішнім

⁷⁰³ Там само. С. 33–34.

⁷⁰⁴ Там само. С. 35.

⁷⁰⁵ Гнатюк М. Іван Франко в літературно-естетичних концепціях його часу. С. 102.

⁷⁰⁶ ІЛШ. Ф. 3. № 1626. Арк. 237.

⁷⁰⁷ Там само. Арк. 237–238.

домашнім устрою надто жінку абсорбують, аби могла віддалятися день в день на кілька годин з дому задля свого фахового заняття»⁷⁰⁸.

Фінальна сцена повісти, в якій дівчата-повії не зізнаються у знайомстві з Анелею, «могла би єще потужніше робити вражіння, якби не надто ясно виступала тенденція, що такі жінки заслугоують на певного роду “поважання” <...>. Причина того має певні реальні підстави, єсли возьметься з того боку, що те саме, що вільно мужчинам і за зле не береться, чому не має бути дозволене жінкам і чому їх має уважатися за щось гіршого? На тих підставах Ви оперли розмову Анелі з мужем, котра сильно зворушає і робить честь авторові»⁷⁰⁹. Має рацію дослідниця, що, «обстоюючи гендерну паритетність як одну з засад власної емансипаційної концепції, Кобринська, з одного боку, пояснює логіку жіночої аморальної поведінки віддзеркаленням чоловічої <...>. З іншого боку, Кобринська засуджує жіночу розпусність <...> як явище, котре суперечить іманентній природі жінки»⁷¹⁰. Адже в листі Кобринської читаємо: «Та все-таки людина, що жиє лиш життям звирячих наклонів найнижчої сорти, псує людську натуру (природу), а така жінка скорше заслугоє на співчуття, як поважання»⁷¹¹. Нарешті, «последня конклюдзія капітана, “що коли ті [дівчата-повії, котрих вербувала героїня. – М. Л.] могли простити його жінці, то яке ж право мав він розставатися з нею з гірким ненависним чуттям”, – запевняє» Франковому творові «тривалу славу»⁷¹².

У промові на 25-літньому Ювілеї творчої діяльності Франка Наталія Кобринська відзначила майстерність письменника у створенні жіночих типів: «Як визначний реаліст, він зобразив цілий ряд живих типів з нашої суспільности, так мужчин, як і жінок. Щодо жінок, то з найбільшою симпатією відносився він до тих, на котрих долю і волю суспільність наложила тяжкі кайдани. Його добре, любляче серце клонилось до тих найнижчих, опущених, скривджених навіть природою, як Сурка, і упавших, як героїня “Між добрими людьми”. <...> Ганя, “На дні”, людина дуже освічена, а через те більше чутлива на свою залежність від батьків. “Маніпулянтка” – се новий тип жінки-еманципантки, введений в нашу літературу. Врешті іде капітанова з “Домашнього огнища”, поставлена між дві суперечності, найнижчої деморалізації і ніби високої моральности, – дві суперечності, між котрі теперішня суспільність ставляє звичайно жінку. Тому автор, що впровадив в нашу літературу такі жіночі типи, автор розвідки про жіночу неволю, писатель, що нераз подав руку жіночим змаганням до самостійности, заслугоє вповні на признання і вдячність того жіноцтва»⁷¹³.

У доповіді «Століття обновленої українсько-руської літератури», виголошеній 1 листопада 1898 р. на «Науковій академії» з нагоди столітнього ювілею відродження українсько-руської літератури, Олександр Колесса назвав Франка «найзамітнішим сучасним письменником галицько-руським значіння всеукраїнського». У його творчості він помітив «цікаву прояву, дуже рідку в європейських, навіть найвизначніших письменників: холодний науковий скептицизм і наклон публіцистичний не вбив у нього белетриста. З творів Франка, і повістярських, і поетичних, віє свіжість, енергія і сила». На погляд Колесси, «боротьби сучасного соціального життя, стремління сучасної європейської мисли і прямиування нашого

⁷⁰⁸ Там само. Арк. 238.

⁷⁰⁹ Там само. Арк. 239.

⁷¹⁰ Швець А. Жінка з хистом Аріадни. С. 276.

⁷¹¹ ІЛШ. Ф. 3. № 1626. Арк. 239.

⁷¹² Там само. Арк. 240.

⁷¹³ Кобринська Н. [Промова на Ювілеї 25-літньої літературної діяльності Івана Франка] // ЛНВ. 1898. Т. 4. Кн. 11. С. 123.

століття знайшли сильний відгомін так у його поезіях, як і оповіданнях, освічених щирою тривкою любов'ю народу, основаних на глибокому знанню народного життя, народної душі і поезії». «Той сильний відгомін соціально-політичних окликів європейських – се струна нова, не знана до того часу в українсько-руській белетристиці». При цьому «соціальна чи політична тенденція відзиваєсь голосно в усіх його творах, хоч рідко псує вона їх артистичну вартість». Колеса відзначив, що Франко «не придержуєсь якогось одного літературного напрямку, одної школи, хоч осплавлено його як “натураліста”. Метод літературний, манера і добір тем залежить від його кожодчасного настрою. Після сучасних натуралістичних картин п. з. “Борислав” і “На дні” йде у нього історично-фантастична повість “Захар Беркут”. Після “Місії” і “Гави” романтична казка “Без праці” <...>. Хоч Франко малює найчастіше темні появи людського життя, яркі картини народного горя, він не песиміст. З твердих умов теперішнього соціально-політичного ладу рад би він викресати іскру, що кидала б струю світла в будучину»⁷¹⁴.

Сцену з повісті, коли дівчата-повії відмовилися визнати в Анелі ту жінку, яка звела їх на шлях проституції, Олександр Грушевський розглядав у контексті вміння письменника відшукати у людині потяг до вищої моральності всупереч темним імпульсам у її душі: «Сього не завше б можна було очікувати від реаліста, якому критики закидали спеціальне замилювання до сумних та різких подробиць життя. З такою чулістю сей письменник, уважно приглядаючись до сучасного життя з всіми його важкими та темними сторонами, слідить кожну прояву вищого почуття, вищих змагань серед бруду щоденного існування»⁷¹⁵.

А. Крушельницький кваліфікував «Для домашнього огнища» як психологічну повість. «Її зміст дуже простий, акція теж; усю свою силу автор застосував для окреслення психології виведених персонажів». Критик відзначив майстерність Франка у висвітленні душевних мук героїні, які є наслідком роздвоєння її душі: з одного боку, «бездоганної душі невинної люблячої дружини», з іншого – «душі злочинниці, котра хотіла би в очах чоловіка зберегти видимість невинности»⁷¹⁶.

У сюжет роману «**Основи суспільности**» (1894–1895) також покладено реальну подію, яка трапилася в с. Кукізові (тепер Кукезів Кам'янка-Бузького р-ну на Львівщині) у липні 1888 р. Місцева поміщиця, 67-річна Марія Стшелецька, разом із 29-літнім сином Олександром здійснили пограбування і спробу вбивства місцевого священника Яна Тхужницького з метою порятувати закладений маєток. На момент скоєння злочину Ян Тхужницький – 85-літній старець (1803 чи 1804 року народження), котрому по смерті брата дісталось 12–18 тисяч злотих готівкою, приблизно 6 тисяч цінними паперами та родинне село П'яновичі, а разом з ним – багато орної землі, пасовиськ та луків і гектари дубового лісу. Будучи хворобливо скупим, ховав у своєму помешканні від стороннього ока гроші та цінні папери, але, попри це, його двічі обкрадали. «Після останньої крадіжки, яка трапилася 1885 року, Ян Тхужницький вирішив залишити плебанію і перейти у двір під опіку пані Марії Стшелецької, до родини якої за довгі роки призвичаївся, щоб при ній дожити віку»⁷¹⁷. Власне, жив пробощ у дворі, що колись належав Янові Стшелецькому, а по його смерті 1882 року перейшов синові Олександрові разом із селами Кукізов, Бовшів, Цеперів, Острів. Син разом із матір'ю «всі ті

⁷¹⁴ Колеса О. Століття обновленої українсько-руської літератури // ЛНВ. 1898. Т. 4. Кн. 12. С. 182–183.

⁷¹⁵ Грушевський О. Сучасне українське письменство в його типових представниках. Іван Франко. С. 33.

⁷¹⁶ Kruszelnyckij A. Szkice z ukraińskiej literatury współczesnej. S. 21, 22.

⁷¹⁷ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 6: В поті чола. С. 488–489.

маєтності проциндрив. Поправити свої справи вони вирішили за рахунок Яна Тхужницького...»⁷¹⁸

Факт злочину, хід слідства і суд над переступниками викликали широкий резонанс у суспільстві. Так, газета «Kurjer Lwowski» 4 серпня 1888 р. опублікувала коротку замітку під назвою «Таємничий замах і пограбування», в якій інформувала читачів про те, що проти ночі 30 липня у Кукизові Львівського повіту невідомі злочинці вдерлися до помешкання тутешнього пароха, 85-річного о. Яна Тхужницького і під час сну завдали йому чотири поранення в голову, зламали два ребра і, як свідчать знаки на шиї, душили його за горло. О. Тхужницький не мав слуги, жив самотньо на плебанії, розташованій неподалік двору. Прийшовши до тями лише на світанку, ксьондз не знав, що з ним трапилося. Комісія з львівського кримінального суду, яка прибула на місце злочину, констатувала, що забрано 80 ринських, а також темний зимовий сурдут, в якому, ймовірно, було сховано цінні папери. Комісія ув'язнила двох двірських парубків; два інші вкрадені сурдуги знайдено у відчиненій стайні. За кілька днів до цього отруєно домашнього собаку отця. Був це вже третій напад на нього⁷¹⁹.

Газета «Діло» за 17/29 серпня 1888 р. подала детальнішу інформацію про цю подію: «Розбій в Кукизові єсть тепер найважливішим предметом дня у Львові, а річ то дійсно сензаційна. Слідство в цій справі вправді ще не скінчене, але викрило вже досі важний і досить багатий матеріал для суду. Кукизов, містечко, а радше село при дорозі зі Львова до Яричева, єсть власністю родини Стшелецьких, котра, однак ж, єсть дуже здовжена». У замітці далі йдеться про те, що в маєтку мешкала пані Стшелецька, рідна сестра посла Поляновського, а її син, «чоловік гулящий», жив у фільварку в Бовшеві. У Стшелецької в офіцинах проживав 80-літній кс. Тхужницький, котрий 45 років був парохом у Кукизові. Він – людина багата, тримав у себе чимало грошей готівкою, яку ховав то під шухлядою в комоді, то в згорнутому образі (іконі), то в старому циліндрі. Всі вважали старого ксьондза диваком, «хоть він, впрочім, був чоловік людяний». 29 липня в Олександра Стшелецького відбувалася гостина, на якій були присутні офіцери та урядники зі Львова. Наступного дня двірський парубок знайшов Тхужницького на ліжку в крові. Олександр приїхав і заявив у прокуратуру, що старий страждає від «падавиці» (епілепсії) і що, ймовірно, сам скалічився. Приїхала слідча комісія на чолі з поліційним ревізором Шпангом і арештувала парубків Краєвського, Меруновича і Луля. Шпанг виявив у печі ксьондза спалені папери і банкноти, в маштарні [стайні для коней. – М. Л.] його одягу, а в селян закривавлені гроші. Здійснено обшук у маєтку Олександра в Бовшеві, де виявлено сліди крові на його черевиках та на підлозі. Матір та сина Стшелецьких негайно арештовано й доставлено до Львова⁷²⁰.

У «Ділі» за 26 серпня (7 вересня) 1888 р. читаємо: «Слідство в справі кукизовській вже вскорі покінчиться. Тепер виказалось, що ув'язнені селянин Винк[ентій] Краєвський, слуга кс. Тхужницького Іос[иф] Гади́на, огорожник І. Луців і муляр І. Мерунович не брали ніякої участі в тім убійстві, тому і випустили їх на волю. Так, отже, полишились в в'язниці лише пані Марія Стшелецька і її син Александр»⁷²¹.

Судовий процес відбувався у Львові. Звіти з судових засідань друковано в багатьох львівських газетах, зокрема в «Kurjerze Lwowskim». Ось, наприклад: «Сьогодні розпочалося засідання львівського суду присяжних у голосній справі за-

⁷¹⁸ Там само. С. 490.

⁷¹⁹ Zamach skrytobójczy i rabunek // Kurjer Lwowski. 1888. № 215. 4. VIII. S. 5.

⁷²⁰ Розбій в Кукизові // Діло. 1888. № 181. 17 / 29. VIII. С. 2.

⁷²¹ [Кукизовська справа] // Діло. 1888. № 189. 26. VIII / 7. IX. С. 3.

маху на вбивство о. Тхужницького в Кукезові»⁷²². Матеріали процесу видано окремою книжкою під назвою «Zbrodnia w Kukizowie. Cz. 1. Stenogram procesu» (Lwów, 1889), примірник якої зберігається в особистій бібліотеці І. Франка (№ 4907). У передмові до цього видання йдеться: «Як з погляду на незвичність осіб, у ньому замішаних, так і на незвичний збіг різних обставин, кукизівський випадок може бути визнаним як один із найсенсаційніших в історії галицької криміналістики» [цит. за: т. 19, с. 493].

Як співробітник газети «Kurjer Lwowski», Франко був присутній на судових засіданнях, про що свідчить у листах до І. Коперницького від 2 лютого 1889 р.: «<...> зайнятий тепер як репортер на кукизівському процесі» [т. 49, с. 193] та до М. Драгоманова від 10 лютого того ж року: багато сил забирає «<...> процес кукизівський, при котрому я сидів репортером по цілих днях і вертав додому зовсім знесилений» [т. 49, с. 194]. У січні–лютому 1889 р. на шпальтах «Kurjera» в рубриці «Sprawa kukizowska» з'явилася низка стенограм, що їх подавав Франко (сумніву в цьому майже немає) і які інформували читача про перебіг слідства й судових засідань⁷²³. Так, перша публікація серії подавала матеріали досудової диспозиції, тобто відомості про час, місце й подробиці злочину, соціальний статус і матеріальний стан підозрюваних, процес і деталі слідства, знайомила читачів із фігурантами справи (окрім Стшелецьких, дворові слуги Гандзя Михалицька, Євка Підгайна, Юзеф Гади́на та інші) тощо. Далі «Kurjer Lwowski» публікував ретельно застенографовані звіти засідань суду присяжних, нарешті – вирок підсудним, згідно з яким обох Стшелецьких виправдано і звільнено з судової зали. Безперечно, Франко у найменших деталях знав про хід слідства й судових засідань, чимало епізодів із зали суду переніс на сторінки роману, а більшість фігурантів кукезівської справи стали прототипами для художніх образів: Марія Стшелецька – Олімпії Торської, Олександр – Адася, Ян Тхужницький – Нестора Деревацького, Гандзя Михалицька – Гапки і т. д. За дослідженнями Р. Горака та Я. Гнатіва, «на захист панів Стшелецьких стало усе вище суспільство. Суд, який тривав сім днів, виправдав сімейство. Винним у всьому зробили ксьондза. Лікарі подали до суду документ, що у ксьондза звичайнісінький старечий маразм. Він не пам'ятає, у якому світі живе, плутає дати, події, але категорично заперечує, що його хотіла вбити Марія Стшелецька. Боронь Боже!»⁷²⁴

Можливо, що безпосереднім поштовхом до створення роману стала повість польського письменника Юзефа Рогоша «Могильники» («Grabarze»), що з'явилася 1892 р. у Варшаві⁷²⁵. В його основу теж покладено кукезівський злочин, проте акценти розставлено зовсім по-іншому. Шляхтича Тенчинського, власника маєтку в одному селі, підозрюють у вбивстві й пограбуванні багатой жінки, що проживала в його домі. На судовому процесі виявляється невинність шляхтича, а до в'язниці сідає справжній злочинець – із соціальних низів. Рогош у повісті ідеалізує представників шляхти, показує їх чесними й високоморальними людьми⁷²⁶. Очевидно, романом «Основи суспільности» І. Франко вступив у полеміку з твором польського письменника. Такого ж погляду дотримується К. Глінянович, вбачаючи полеміч-

⁷²² Sprawa kukizowska // Kurjer Lwowski. 1889. № 14. 14. I. S. 5.

⁷²³ Kurjer Lwowski. 1889. 14. I – 8. II.

⁷²⁴ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 6: В поті чола. С. 493.

⁷²⁵ Л. Луців стверджував про це з певністю: «Своїм твором він [Франко. – М. Л.] відповідає і на згадану польську повість Рогоша під назвою “Грабіжник” [так дослідник переклав слово “grabarze”. – М. Л.], де автор обороняв польську шляхту» (Луців Л. Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. С. 472).

⁷²⁶ Див.: Кутковець М. Історія написання повісті «Основи суспільности» // Іван Франко: Статті і матеріали. Львів, 1955. 36. 4. С. 126.

ний контекст Франкового роману в його гострій критиці польських репрезентантів суспільно-культурного галицького простору⁷²⁷.

Роботу над твором Франко розпочав восени 1893 р., плануючи розмістити його початок у першій книжці «Життя і слова» (1894), про що свідчить лист до Драгоманова від 6 листопада 1893 р. [т. 49, с. 431]. Розвиток сюжету мусив би вмотивувати причини злочину, зробити очевидністю його факт і розкрити переступ, виявивши злочинців. Загально беручи, такими є основні принципи кримінально-детективного твору, ознаки якого в романі «Основи суспільности» наявні⁷²⁸. Однак замах на священника Деревацького у творі – лише один із сюжетних ходів, який дає письменникові змогу показати цілковитий моральний занепад представників шляхетсько-аристократичного середовища.

Значну роль у романі відіграють чисельні ремінісценції у минуле головних персонажів, які покликані детермінувати їхні характери. У напівсні-напівмаренні на початку роману Олімпія, вимучена сонними жахіттями, бачить себе молодою дівчиною, донькою графа Лісовицького, закоханою в простого учителя Нестора Деревацького, якого запросили в маєток для навчання її молодших братів. Особистого щастя ніколи не зазнавала: довідавшись про роман із плебеєм, батько негайно відправив учителя з посілості⁷²⁹. Олімпія змушена вийти заміж за графа Торського, запеклого картяра, розпусника й п'яницю, котрий невдовзі по шлюбі прогайнував майже весь маєток і отримав важкий апоплексичний удар, від якого йому спаралізувало руки й ноги. Життя відтепер здається їй безоднею муки, «гризоти, пониження і сердечного горя»: «Хорий граф тиранив її без милосердя, ламав систематично всі її вподобання і привички, її волю і її душу. Той полутруп, безсильний і безпомічний, власне через свою слабкість зробився її найлютішим котом» [т. 19, с. 149].

У час складних випробувань на її життєвому шляху знову з'явився Нестор Деревацький, тепер уже священник, цілком здичавілий через тривале перебування в глухому гірському селі, самотній дивак і відлюдько, опанований пристрастю грошлюбства. «Жаль і надія, обридження і розкіш, гризота і радість» [т. 19, с. 155] – ось які відчуття викликає в неї зустріч із колишнім коханим. Давно погамовані почуття відроджуються в їхніх душах – Олімпія Торська народжує сина Адася, батьком якого є отець Нестор.

У теперішньому нарративному часі Олімпія Торська – спокійна, прагматична і вольова жінка, здатна перевтілюватися, змінювати ролі, «демонструючи щоразу різні, вигідні для її афер, людські маски»⁷³⁰, жінка-хамелеон, до біологічної природи якого уподібнюється її унікальний хист до маскування, раптових психічних метаморфоз⁷³¹. У читача не виникає сумніву в тому, хто є виконавцем замаху.

⁷²⁷ Glinianowicz K. Z cienia polskości: Українська проза галицька прелому XIX і XX wieku. S. 98.

⁷²⁸ Олена Луцишин слушно стверджувала, що «Для домашнього огнища» і «Основи суспільности» «у класичному розумінні детективного жанру» «не є детективами, а лише творами з кримінальним сюжетом» (Луцишин О. «Для домашнього огнища» та «Основи суспільности» Івана Франка: Спроба сучасного прочитання. С. 150).

⁷²⁹ «Нікому навіть на думку не спадало, що між оцим засушеним ксьондзом з великими вухами та панєю двору Марією Стшелецькою, що після смерті коханого чоловіка, якому у всьому потурала, два місяці не могла прийти до себе, щось могло бути в молоді літа. Це вже авторський домисел Івана Франка, який у своїй повісті зробив Яна Тхужницького вчителем, що приїхав учити молодших братів та сестер пані Марії і закохався в неї, але батьки, дізнавшись, що їх дочка “знюхалась” з безрідним учителем, прогнали його геть.

Насправді любовного драмою тут і не пахло. Швидше за все двоє старших людей тішилися можливістю спілкуватись один з одним, бо обое були далеко від світу, свого товариства і готувалися у далеку дорогу туди, звідки вже не повертаються» (Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 6: В поті чола. С. 490).

⁷³⁰ Швець А. Злочин і катарсис. С. 88.

⁷³¹ Швець А. Психотип злочинця у прозі Івана Франка // Іван Франко – майстер кримінального читва. С. 340.

За влучним спостереженням польського літературознавця, у творі такого гатунку «не знаємо, як поведеться персонаж, однак *ex post* [опісля, потім. – М. Л.] від його поведінки не залишаємося заскоченими зненацька»⁷³². Поведінка Олімпії й Адася лише скріплюють підозри читачів. Певність і цілковитий спокій графині в діях і при спілкуванні з оточенням, її міцний сон після злочину випрозорюють символіку її імені, характеризуючи цю жінку як злочинницю з олімпійським спокоєм. Ось, наприклад: «Пані Олімпія спала як убита. Перший раз від довгого часу сеї ночі спала твердо, *спокійно*. Перший раз не мучили її ніякі змори, не почувала страху, не прокидалася, не кричала крізь сон. <...> Вона спала смачно, твердо, *спокійно*, мов дитина по купелі, мов чоловік, що по довшій важкій слабості прийшов до здоров'я і уперве заснув покріплюючим здоровим сном» [т. 19, с. 307]. Ось її перша реакція на звістку про замах на о. Нестора: «В її очах блиснула енергія. Неспокій пропав, вона випрямилась» [т. 19, с. 310]. Намагаючись різними способами затерти сліди злочину, вона промовляє «*спокійно* і рішучо», «з певним тріумфом у голосі» [т. 19, с. 310, 311. Скрізь курсив мій. – М. Л.], з «силою мимовільної сугестії» [т. 19, с. 313], «з таким якимось відтінком бодрості в голосі» [т. 19, с. 316]. «У романі “Основи суспільности”, – за спостереженням сучасної дослідниці, – Франко застосував готичний метод, створивши демонічну постать шляхтянки Олімпії Торської, котра своєю сильною особистістю і зручною емоційною грою обманула свого колишнього коханця – греко-католицького священника Нестора»⁷³³. Ба більше, автор «Основ суспільности» «демаскує польський конструкт етосу “вовчиці окраїни” як шляхетної захисниці європейських цивілізаційних цінностей, створивши український контробраз хижої польки – представниці фінансово й морально деградованого шляхетського двору»⁷³⁴.

Адася – представник «золотої» аристократичної молоді, свідомий свого походження, розпещений і аморальний, завсідник казино, де програє чималенькі суми, завдаючи збитків і без того напів зруйнованому маєткові. Він, до того ж, виношує задум підступно звести служницю-красуню Маланку. Нарешті, Древацький – то німецький старець, що живе тепер в маєтку Торської: «Всякому, хто б перший раз побачив невеличку, згорблену, поморщену та тремтячу фігуру о. Нестора, мимоволі насунулось би порівняння зі старим, зверху прив'ялим, а всередині хробачливим грибом» [т. 19, с. 176]. Всезнаючий наратор неодноразово аналізує його душевні стани й зауважує, що той все робив «не з любові, а з погорди до людей» [т. 19, с. 153], і брак цієї любові сублимувався в його естві в патологічну пристрасть до накопичення грошей. З духово багаті особистості Нестор Древацький поступово перетворився на власника чималих матеріальних заощаджень і рафінованого скупаря, байдужого до потреб оточення. Причому винуватцем свого теперішнього стану він вважає Олімпію: «Адже ж се через неї дійшов він до того стану! Вона, хоч і несамовільно, була причиною його зруйнованого життя, розбитих надій» [т. 19, с. 152]. Прізвище, що надав йому автор – не випадкове й символічне: воно маркує замкненого в собі й духово зубожілого чоловіка. Лише коваль Іван Гердер⁷³⁵, що висловлює критичні погляди на роль і місце церкви

⁷³² Markiewicz H. *Pozytywizm*. S. 103.

⁷³³ Glinianowicz K. *Z cienia polskości: Українська проза галицька прелому XIX і XX wieku*. S. 97.

⁷³⁴ Ibid.

⁷³⁵ Дослідники зійшлися на думці, що прототипом цього персонажа міг бути батько письменника – коваль Яків Франко. Іван Ющишин стверджував: «В нескінченній повісті “Основи суспільности” вивів, мабуть, Франко постать свого батька в особі коваля з німецьким прізвищем Гердера» (Ющишин І. Іван Франко як педагог // *Учитель*. 1913. № 1. 20. IX. С. 8); Василь Сімович припускав: «Здається, Франко мав тут на думці свого батька Якова, коваля» (Верниволя В. [Сімович В.]. *Перед-*

в суспільстві, спроможний струснути задеревілу душу отця: «Нема в вас того, що чуда творить, що дає життя, нема любові! Ваша мова, як кимвал, що бренькає, а ваша наука, як мідь, що гуркотить. Шуму багато, а добра нема» [т. 19, с. 203]. Різкі, але справедливі докори Гердера примушують Деревацького переглянути свої наміри: на всі накопичені гроші отець Нестор вирішує заснувати фундацію для бідних. До ласкавих умовлянь і гострих вимог графині віддати заощадження Ада-севі й тим виплутати його з боргів він залишається байдужим.

Власне, гроші отця Деревацького, на які поклали око персонажі, є конфлік-тогенною деталлю в романі. Пані Олімпія вимагає їх у священника, аби покрити борг Адася в казино. Відмова отця стає основним мотивом злочину. Справді, кримінальний сюжет у романі будується на внутрішньому конфлікті, психологічно модифікованому меркантильними бажаннями; ланцюг зображуваних подій монтується за зразком класичного детективного сюжету, в якому вагому роль відіграють інтригуючі, авантюрні переплетення: намовляння, підслуховування, маскування; замість подієвого опису самого вбивства подано його звукову картину й представлено умовні, алюзійні докази злочину, завдяки яким розшифровується детективна формула умовчання⁷³⁶. Зникнення молотка, таємничі переміщення персонажів, марення й видіння пані Олімпії, слухові враження лакея Гадини у напівсонному стані, жалібне виття собаки в саду, віднайдення у несподіваних місцях речей отця Нестора, – все це згруповано навколо факту замаху на священника, якого вранці застають на підлозі в калюжі крові. Загадковости й таємничости сюжетові додає й опис ночі, якій надано мало не персонажну функцію: «А стара чарівниця-ніч бачила все те, чула все те, бачила й чула ще далеко більше» [т. 19, с. 300]. Ніч – до-стемений свідок усіх подій, усіх «тайн і чарів» скоєного злочину. З'ясовано, що новим у Франковому творі був спосіб зчеплення окремих картин і подій, характерний для кіномистецького монтажу. Письменник «передає “тіньовий” бік реальності, показує, якою вона стає вночі, на світанку, в момент зміни фокусу, під яким описується, або ж коли її озвучувано, матеріалізовано в конкретних деталях, локалізовано в просторі. Так твориться змінний, рухливий кут бачення обсерватора, який вільно пересувається від одного об'єкта до іншого»⁷³⁷.

У романі виведено й цілу галерею образів із простонародного середовища. Лакей Танаско Гадина, який залицяється до служниці Параски, також полює на гроші отця Деревацького й кілька разів знаходить його сховки з невеличкими сумами. Крізь призму його сприйняття, коли він перебуває в онейроїдному стані, автор подає звукову картину злочину: «Границя між сном і дійсною правдою помалу-малу затиралася чимраз більше. Увага спала зовсім, а свідомість безучасно, механічно реєструвала ще новоприбуваючі вражіння. Ось брязнув стиха ключ, повертаючись у замку, скрипнули злегка двері – одні, другі, здається, й треті, і четверті. Ось чути тихі-тихі кроки, немов хтось дуже обережно ходить босо або в тихолазах по підлозі. Шах-шах-шах – і тихо. <...> Шу-шу-шу, гу-гу-гу... Якись шепти, якийсь ледве чутний гомін. А потім десь глибоко під землею довге, протяжне, жалібне стогнання: о-о-ох! О-о-ох! О-о-ох! Знов тихо. Знов стогнання, потім глухий стук, немов хтось упав з поду на тік, але десь далеко-далеко. Потім знов шах-шах-шах» [т. 19, с. 283–284]. Сільський п'яниця і злодій Цвях, нешлюбний син графа Торського,

мова // Франко І. Основи суспільности. Повість. К.; Ляйпциг: Українська накладня, [б. р.]. С. 6). Лука Луців теж вважав, що «І. Франко переніс деякі прикмети характеру свого батька на коваля Гердера (також німецьке прізвище!), героя повісті “Основи суспільности”» (Луців Л. Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. С. 30).

⁷³⁶ Швець А. Злочин і катарсис. С. 13, 22–23.

⁷³⁷ Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. С. 103.

мимоволі стає свідком злочину, але воліє нікому не розповідати про нього. Старий побожний селянин Юрко Деменюк, який також доглядає за отцем Нестором і тому часто буває в дворі, стривожений через зникнення доньки Маланки. Нарешті, сама Маланка, котра жорстоко поплатилася за надмірну довірливість до аморального панича Адася.

Однак детективний сюжет із розкриттям злочину – не самоціль для Франка. Роман «Основи суспільности» має виразне антишляхетське спрямування. Поруч із графом, графінею й Адасем Торськими у творі виведено ціле аристократичне товариство (брати Чапські, Розвадинський, Держикрай, Доленга, Калясантий, Васонг), котре прибуває до фільварку й провадить демагогічні розмови про свою вищість і провідну роль у суспільстві. «Шляхта <...> є чолом, є основою суспільности!» [т. 19, с. 249] – заявляє один із них, а інший твердить: «Мужики – се гній, добрий тільки на те, щоби його соками кормилися, на його плечах виростили пишні квітники – ми, репрезентанти цивілізації» [т. 19, с. 285]. Кожен із представників «основ суспільности» виявляє свою справжню, незамасковану, лицемірну й цілковито здеморалізовану суть, доказом чого є цинічне звалтування Маланки, котра потрапила їм на очі. З цього приводу слушно зауважила К. Глінянович: «Насильство над українкою є символічним виявом шляхетської культурної “звитяги”, яка накидає Іншим власну візію світу»⁷³⁸.

Дослідження й виведення індивідуальної психології злочинця в романі поєднано зі студіюванням психології цілої соціальної групи. «Основи суспільности» – соціально-психологічний роман з елементами детективу, в якому на підставі реальних подій здійснено зондаж у психічні процеси представників різних суспільних верств (шляхти, духівництва, селянства), виведено свідомі й позасвідомі складові їхньої психології. Однією з репрезентативних рис цього твору є показ онейроїдних станів, у яких перебувають персонажі, демонстрування їхніх напів галюцинаторних видінь, викликаних різноманітними зовнішніми чи внутрішніми (психічними) чинниками. Ось, наприклад, візія пані Олімпії: «Якесь бліде-бліде світло розливається. Се не світло, а висока жіноча постать, уся в білому з розпущеним на плечах чорним волоссям, з замкненими очима, іде звільна, мірно, з простягнутою наперед правою рукою. В лівій руці держить свічку – ні, світлячка, що мигоче тихим зеленкуватим світлом. Мертва тиша довкола. <...> А! Се Моджеєвська в ролі леді Макбет! Ось вона присідає, збирає росу з трави, миє руки...» [т. 19, с. 270]. Взагалі в романі чимало аміметичних описів і замальовок (ночі, світанку тощо), близьких до сюрреалістичних, що покликані створити ефект ірреальности, містичности й магичности.

Франко задумував створити роман у трьох частинах, а в процесі праці над твором відчував деяку розтягненість дії, що не могло не бентежити його. У листі до М. Драгоманова від 1 лютого 1895 р. письменник прохав про пораду: «Ще одно хотів я Вас спитати: чи Ви трібували читати мій роман “Основи суспільности”, а коли читали, то як Ви мені порадите? Дуже він довгий. Перша часть ледве скінчиться в 1 ½ року, значить, на дві дальші часті ще треба 3 роки! <...> Тому-то я думаю, скінчивши першу часть, перервати друкування сього роману в “Ж[итю] і сл[ові]” і видати його книжкою, а тут друкувати дрібніші новели, хоч оригінальні, хоч перекладені. Моя жінка дуже сьому противна і наполягає на те, щоб друкувати далі роман, – не для того, як коли б він їй подобався, а для того, що, мовляв, читачі мають право дістати цілість» [т. 50, с. 23]. Окремим виданням твір світла денного так і не побачив. З п'ятою книжкою (травень 1895 р.), в якій надруковано останні

⁷³⁸ Glinianowicz K. Z cienia polskości: Ukraińska proza galicyjska przełomu XIX i XX wieku. S. 41.

розділи роману, у зв'язку з фінансовими труднощами на деякий час припинилося більш-менш регулярне видання «Життя і слова»; шоста книжка 4-го тому вийшла в світ лише наприкінці весни 1896 р., а матеріали наступного тому почали виходити у другій половині того ж року. З огляду на це творчий запал письменника суттєво пригас, а повертатися до роману по досить тривалій перерві Франкові, очевидно, не стало ні сил, ні бажання.

У листі до Франка від 18/21 серпня 1896 р., поділившись дуже гарними враженнями від поновленого журналу «Життя і слово», А. Кримський виявив подив, чому автор не друкує там далі своїх «Основ суспільности». «Спинили роман на найцікавішому місці і мучите своїх читачів, прихильників Вашого таланту, от них же перший есмь аз [є я. – М. Л.]. Даю Вам щирю пораду, дорогий друже: не кидайте того роману, а кінчайте неодмінно!»⁷³⁹

Той факт, що роман друковано частинами, від номера до номера, позначився, за спостереженнями Василя Сімовича, на його художній якості: «З браком часу поет писав її [повість. – М. Л.] від книжки до книжки, то й не диво, що, попри незрівняні малюнки (ніч, XII), невимовно гарні образи (схід сонця, XIII), високоартистичні сцени (поява Деменюка на фільварку, 231–233), побіч усебічного малюнку деяких осіб (пані Олімпія, Гердер), попадаються малюнки наче невикінчені (Адась, о. Нестор). Нераз Франко забував, як називаються його персонажі, і ось Деменюка зве в першій частині то Юрком (II), то Гнатом, у другій (від IX розділу) знов декуди Юрком. Закроїв поет повість на дві частини, та з невідомих причин, здається, просто з перенавали іншою працею, другу частину обірвав на шостому розділі, і повість лишилася недокінчена»⁷⁴⁰.

Незавершеним вважав свій роман і сам Франко. 26 серпня 1898 р. він писав А. Кримському: «“Основи суспільности”, писані від номера “Ж[иття] і сл[ова]” до номера, і досі не скінчені» [т. 50, с. 113]. Про те, що в задумах Франка була цілісна концепція твору, свідчить його план, який зберігся в архіві письменника (ф. 3, № 364). З нього видно, що лікар, якого Адась на прохання матері припровадив у масток, запідозривши злочин, заявив у поліцію. Кількаразові слідчі дії довели вину Торських (у плані вони фігурують під ініціалами С-кі, тобто Стшелецькі), і поліція арештувала їх [див.: т. 19, с. 492].

У листі до А. Чайковського від 8 березня 1896 р. Франко відкрив деякі таємниці власної творчої психології: «Щасливий Ви чоловік, можете писати повісті! Я тепер іноді з тугою згадую ті часи, коли я, не раз голодний і холодний, сидів та “концентрувався в нутрі”, пишучи свої оповідання. Тепер ті часи для мене минули. Не те щоб вичерпався, – різні старі концепти, з давніх літ улюблені, та не виконані, так і блукаються по душі і напрошуються на світ Божий, та що, нема давньої свободи і безжурності! Та й, правду сказавши, не маю щастя до довгих повістей. Руки закороткі, чи що. Ще на новелку вистарчить, а на довше не спроможуся. <...> Я мініатюрист і мікроскопіст, я привик знаходити цілий світ у краплі води, тож і не диво, що коли схочу обхопити ширшу сцену, цілий крайобраз, то силуюся обхопити і перенести його в душу читача з усіма безконечними подробицями, а се, звісно, задача над мою силу, бо мій мікроскоп маленький, цілої околиці під нього не положиш» [т. 50, с. 74]. Слід зауважити, що Дмитро Чижевський відчитав у цьому зізнанні Франкову самоіронію та свідоме применшення своїх можливостей: «Франко ставить своєму реалізму певні та немінімальні завдання: хоч він сам себе називає “мікроскопістом”, тобто письменником, що бачить та малює деталі,

⁷³⁹ Кримський А. Твори: В 5 томах. Т. 5. Кн. 1. С. 247.

⁷⁴⁰ Верниволя В. [Сімович В.]. Передмова // Франко І. Основи суспільности. Повість. С. 8–9.

але бачить не в цьому своє глибше завдання: він хоче в партикулярному, частковому, випадковому показувати загальне, вічне і безсмертне. Це ліпше та ясніше означення реалізму, аніж мова про “типізацію” <...>. Франко ранній, навіть “передчасний” український соціаліст, “привик знаходити цілий світ у краплі води”, тобто дивитись до дрібниць на дійсність крізь творчий мікроскоп... Він стояв ближче до європейського світу і через те міг дивитися крізь свій мікроскоп у майбутнє (“мікроскопічна астрономія”) <...>⁷⁴¹.

На нашу думку, роман незакінчений лише формально, адже його сюжет не доведений до логічної розв’язки. Однак усі свої ідеї, як-от: показати цілковиту моральну деградацію двох поколінь польської шляхти, духове зубожіння представників священничого сану, вивести індивідуальну й колективну психологію персонажів – потенційних злочинців – Франко в романі «Основи суспільности» успішно реалізував. Як відбувся процес слідства і які саме докази довели провину Торських – для автора й читача не є настільки важливим. Зрештою, якою б таємничою не була описана ніч злочину, проникливий реципієнт із ходу викладу легко з’ясує собі всі деталі переступу. Тим-то з погляду художньої аксіології твір має всі ознаки завершеного мистецького явища.

Шкодюючи, що роман «вривається саме на найбільш цікавому місці», а з художнього боку це для нього «велика втрата», В. Сімович, однак, зазначав: «Але ж так загально повість може являтися закінченим малюнком “основ суспільности” на підкладі злочину, сповненого на торському дворі. Бо ж що тут іще докінчувати? Пізнавши як слід цілу ту машину, що її завели й пустили в рух “основи суспільности” у громадське й політичне життя Галичини, кожному легко здогадатися, яка доля жде сумної пам’яті героїв повісти. Вони постарають гарно позатирати всі сліди (XVIII), не кидатимуть якийсь час місце злочину, щоб не викликувати підозріння (вони це вміють!), опінія сильних мира цього буде за ними, всі “основи суспільности” позбирають усі свої сили, вживуть усіх можливих і неможливих заходів (вони це теж уміють!), щоб не допустити до “скандалу”, і в тюрму попаде який нещасний Цвях, на якого вказуватимуть усі сліди і здогади, а злочинець лишиться на волі, щоб далі виповнювати програму “основ суспільности” і грати ролю в їх колах...»⁷⁴² Цілком погоджуємося з міркуваннями сучасного дослідника: роман «завершений у собі, бо завершена розповідь про злочин, що здійснюється в панському дворі», а поєднання «завершеності / незавершеності», «закритості / відкритості» є характерною ознакою романного мислення Франка, «де об’ємно відтворюється модель цілого, “округленого” і “розімкненого” водночас»⁷⁴³.

Василь Щурат порівнював ідейний зміст Франкового твору з романом Юзефа Рогоша «Grabarze». «Коли однак Рогош в цілій кукизівській справі бачить лиш інтригу, обчислену на підкопання і здескредитовання польської шляхти в очах галицької суспільности, і старається представити аристокрацію найкращим цвітом людськості, а все інше худобою, Франко пробує довести, що се є якраз протилежно. Тим-то й не диво, що роман Франка вже тепер викликав посеред загалу польської шляхти немале обурення»⁷⁴⁴. На думку Василя Сімовича, Рогош, «не торкаючись так докладно самих основ, на яких міг вирости такий великий злочин», «у своїм романі “Grabarze” (“Гробарі”) вдовольнявся самими голими фактами, і тим і різнитьсь його твір від Франкової повісти»⁷⁴⁵.

⁷⁴¹ Чижевський Д. Реалізм в українській літературі. К.: Просвіта, 1999. С. 41–42.

⁷⁴² Верниволя В. [Сімович В.]. Передмова // Франко І. Основи суспільности. Повість. С. 9.

⁷⁴³ Качук М. Жанрова структура прози Івана Франка. С. 277.

⁷⁴⁴ Щурат В. Літературні портрети. 1. Іван Франко // Зоря. 1896. № 2. 15/27. І. С. 36.

⁷⁴⁵ Верниволя В. [Сімович В.]. Передмова // Франко І. Основи суспільности. Повість. С. 8.

Щурат висловив міркування про художні якості Франкового роману: «Мене не вдоволяє він з огляду на чисто літературні вимоги, а саме тому, що автор, запустившись в цілком чужі для нього сфери – в життя польської аристокрації, не показав знання того життя, а, хочаби за всяку ціну удержатись при реальнім способі писання, зробив своїм моделем ліпше знане йому життя світської й духовної інтелігенції українсько-руської, з чого в результаті вийшов якийсь неутральний конгломерат. Поминувши се, поодинокі епізоди й картини змальовані в романі дуже гарно, а нешляхотські характери вельми живо і вірно»⁷⁴⁶.

У дописі «Літературні замітки», оприлюдненому в газеті «Буковина», Лев Турбацький розглянув другу книжку «Літературно-наукового вісника» за 1898 рік і відзначив, що культурне життя європейських народів інтернаціоналізується, втрачає суто національні ознаки: «Твори літературні тратять поволи свій тип національний, а прибирають різні форми одного і того самого, спільного всім народам культурного материялу». Такі тенденції, за його спостереженнями, не оминули творчості Франка: «Чей же всі белетристичні твори Франка, до котрих автор зачер тему з народного життя, вже оброблені по тій новішій, сучасній літературній методі, – вже писані з іншого становища»⁷⁴⁷. Позитивною тенденцією в українській літературі Турбацький назвав звернення письменників до життя й діяльності інтелігенції. «Если, отже, література звернулася до життя нашої інтелігенції, не могла стати на становищі зовсім окремим, але, ідучи слідом тих обставин, мусила доторкнутися і тих людей, котрі, хоч і по життю не русини, то не раз зато “плоть от плоти”, “кость от кости” або також “душа від душі” наші. Наші вони тому, що або вони зблизилися до нас, або ми до них». У цьому аспекті твори Франка «Для домашнього огнища» та «Основи суспільности», а також «Valse melancholique» Ольги Кобилянської «не малюють вже життя чисто нашого, але або людей, що стикаються з нами, котрих видимо щодня перед собою, або людей таких, що живуть інстинктами, гадками, словом, життям нашим або ідентичним з нашим»⁷⁴⁸.

В ювілейному дописі до 25-х роковин творчої діяльності Франка Лев Турбацький дав повісті «Для домашнього огнища» та романові «Основи суспільности» не вельми високу оцінку. «Оперті вони обі [повісті. – М. Л.], – писав він, – на фактах з життя, що давали навіть нагоду до звісних в Галичині процесів карних. В першій повісті малює автор, як молодий син збанкрутованої дідички хотів замордувати старого напів зідюватілого попа, що мешкав в їх домі, щоб дістати його гроші, а в другій змальовує жону офіцера, пробуваючого в Боснії, що живе у Львові тим, що називають німці “Gelegenheitsmacherei” [можливістю робити. – М. Л.]».

Перша повість вийшла зовсім слаба, автор містив її в “Житю і Слові” і писав, здаєсь, з числа до числа, акція вийшла дуже млява, характеристика слаба.

Друга знов повість має акцію дуже живу, заживу навіть, яко цілість є дуже добра, але хисткий лиш проблем психологічний, який тут автор поставив, а то, що жона офіцера займається таким бридким ділом лиш задля домашнього огнища, щоби удержати відповідно дім...»⁷⁴⁹

Ф. Главачек у літературному портреті «Ivan Franko» (до 25-річчя творчої діяльності письменника) також визнав «Для домашнього огнища» та «Основи суспільности» слабшими у художньому вимірі, як порівняти з малоформатними творами. Повість і роман «силою виразу, сугестивною міццю не дорівнюють Франковим новелам із народного життя. Хоча їхній стиль простий, часто уриваний, та

⁷⁴⁶ Щурат В. Літературні портрети. 1. Іван Франко // Зоря. 1896. № 2. 15/27. І. С. 36–37.

⁷⁴⁷ Турбацький Л. Літературні замітки // Буковина. 1898. № 16. 6/18. ІІ. С. 1.

⁷⁴⁸ Там само. С. 2.

⁷⁴⁹ Там само. С. 3.

в більших творах характеристика недовершена, концепція не сфокусована, у них виразно помітні сліди перериваної, неспокійної роботи, викликаної Франковими обставинами; ці твори з реального життя людей передують його більш цілісним творам з інших сфер та верств»⁷⁵⁰.

3.22. Мала проза 1890-х років

Не зумівши дописати роман, Франко повернувся до малої прози. Оповідання «Панщизняний хліб» (1896) – «верстатний» твір, у якому детально конкретизовано обставини й джерело здобуття інформації, що лягла в основу сюжету. «Було се зимою 1896 року. По вічу в Перемишлі запросили мене торецькі читальники, а головню посол Новаківський, поїхати з ними до Торок. <...> Мені прийшлося сидіти в санках Андрія Крицького, старого селянина, котрого я пізнав на вічах як доброго бесідника. Дорогою я пізнав його ще краще як оповідача» [т. 19, с. 346]. Розповідь Крицького, свідка останніх років перед скасуванням панщини в 1848 р., побудована за принципом контрасту між «давнім» і «сьогочасним». Одного разу 14-літній Андрій стає свідком розчулення економа-нелюда над шматком чорної і твердої макухи, яку селянин Онопрій споживає як хліб. Цю сцену можна назвати вендепунктом твору, адже вона стала переломною в житті Крицького: «Я пізнав, що мусить бути страшне зло, страшна кривда на світі, коли навіть такий звір мусить над нею заплакати» [т. 19, с. 351]. Онопрієві так і не довелося покуштувати власного вільного хліба – він помер, несучи додому довгоочікувані житні снопи.

«Образки з мужицького життя, – зазначав Василь Щурат, – то зовсім не ідилії; більше в них тіни, як світла, більше смутку, як радощів. <...> Чорний колорит і смутний настрій є тут справді впливом реального способу писання»⁷⁵¹.

Схожим за структурою є оповідання «Свинська конституція» (1896), вперше надруковане німецькою мовою під назвою «Das Recht des Schweines. Eine politische Erzählung aus Galizien» («Право свині. Політичне оповідання з Галичини»), а відтак передруковано в багатьох часописах у перекладах німецькою, англійською, польською, французькою та іншими мовами. У статті «Антін Грицуняк (Посмертна згадка)» (1900) Франко розкрив історію створення та публікації твору: «Чувши се оповідання на вічі в Збаражі, я списав його, переклав на німецьку мову і подав до віденської газети “Die Zeit”. Надруковане там, воно так сподобалося, таким яким і правдивим світлом освітило нещасливу долю нашого народу, що його зараз же передрукували відтам кілька німецьких газет у Чехії, Моравії і Німеччині. <...> Можна сказати, що ніякий руський твір в такім короткім часі не облетів такого широкого світу, як Грицунякове оповідання, не здобув такого розголосу і такої прихильності для руського селянина і співчуття до його недолі» [т. 32, с. 44]. Яків Остапчук, діяч радикальної партії і приятель Франка, згадував, що письменник на запрошення селян-радикалів відвідав віче у Збаражі 15 жовтня 1896 року, сам виступав на ньому з промовою про конституцію. Тему Франкової промови підхопив старий Антін Грицуняк, який розпочав свій виступ так: «Воно й певно, що де люди розумні і знають світовий лад, то там конституція для них добро і спасіння, а де мир грішний, такий, як у нас, там конституція стоїть собі на папері, а людям з неї стільки хісна, як з торішнього снігу»⁷⁵². Відтак розповів історію, котра

⁷⁵⁰ *Hlaváček F.* Ivan Franko (K 25 jubileu literární jeho činnosti) // Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. С. 639.

⁷⁵¹ *Щурат В.* Літературні портрети. 1. Іван Франко // Зоря. 1896. № 2. 15/27. І. С. 36.

⁷⁵² *Остапчук Я.* Із моїх споминів // Спогади про Івана Франка. С. 143, 144.

й лягла в основу сюжету «Свинської конституції». Зі спогадів Остапчука можна довідатися про Франкову реакцію на виступ Грицуняка: «Він [Франко. – М. Л.] як узяв Грицуняка на око від першого слова, то ані на мить не змигнув з нього свого зору. Усміхався, прижмурював очі, відхилював уста, радів, сміявся...». Коли ж оповідання вийшло окремою книжкою, то, за Остапчуком, «всі, хто був на тім вічі і чув оповідання Грицуняка, не могли тепер надивуватися з надзвичайної пам'яті Франка на оповідання, щоб після списати його слово в слово, так, як воно було переказане»⁷⁵³.

«Свинська конституція», як уже зазначено, також належить до типу «верстатних» оповідань, проте наративно-композиційна його система дещо ускладнена. Відавторський оповідач також одразу вказує на обставини здобуття матеріалу: «Отсе оповідання – не моя духовна власність. Я чув його в Збаражі, в східній Галичині, від старого селянина на прозвище Антона Грицуняка, що оповідав се на народнім вічі» [т. 20, с. 7]. Після короткої експозиції, що подає портретну характеристику Грицуняка, слово забирає сам селянин. Свою промову на вічі він розпочинає так: «Слухайте, браття, яку-то я розмову мав недавно з одним моїм старим приятелем» [т. 20, с. 8]. Так у хід викладу вплітається й голос Грицунякового приятеля, який розповідає про порядки на селі після знесення панщини.

Слід зауважити, що у своїй розвідці «Bel parlal gentile» (1906) Франко студіював характерні риси народного спілкування: «Мужицька конверзація, – писав він, – держиться переважно типово в *епічному* тоні. Се не логічне сплітання думки у формі питань і відповідей, а барвіста мозаїка довших або коротших оповідань. Один скаже одно, другий друге, се викличе у третього якийсь аналогічний спомин і так далі. Зв'язок сих оповідань не раз зовсім випадковий, але зате кожде оповідання має звичайно фактичну основу, отже, оповідач в міру свого таланту передає його так живо і барвісто, як лиш може». І далі: «*Се народна белетристика*. Хоч теми їх все беруться з дійсного життя, мають героями дійсних, по ім'ю знайомих, іноді живих іще людей, але сам спосіб оповідання, трактування матеріалу, стилізування сирих фактів до тої міри, що з них робляться типові явища, проте не позбавлені індивідуального колориту, все те показує нам, що се вже твори коли не свідомого артизму, але дуже тонко розвиненого артистичного інстинкту» [т. 37, с. 9, 11. Курсив І. Франка. – М. Л.].

Саме таким артизмом відзначаються і діалоги Грицуняка та його приятеля, й історія останнього, і виступ самого Антона, неписьменного й талановитого оратора, котрий своєму приятелеві, а водночас і слухачам на вічі намагається пояснити правовий зміст конституції. Побачивши зв'язану свиню, котру селянин віз на базар, жандарм наказав негайно звільнити її: «–Чи не бачиш, що бідній худобині від посторонка геть попухли ноги? А, ти, лайдаку, а, ти, непотрібе, чи ти не знаєш, що не вільно так мучити бідну скотину?»

Сеє мовлячи, панисько наблизився до свині і своїм ножем розтяв на ній посторонки так шпарко, що в поспіху покалічив свинячі ноги» [т. 20, с. 11].

Проте закованого в кайдани чоловіка, попри очікування присутніх, той-таки жандарм залишив поза увагою. Розповідь Грицуняка побудована за принципом антитези («свинська конституція» – «хлопська конституція»), з котрої випливає досить несподіваний висновок: «Хлоп мусить завидувати простій свині» [т. 20, с. 13]. Будучи політичним оповіданням за домінантними ознаками, твір синтезує

⁷⁵³ Там само. С. 144, 145.

«фактографічність нарису, алегоричність притчі, напругу й інтригуючий підтекст анекдота, несподіваний поворот новели»⁷⁵⁴.

У липні 1895 року Франко повертався потягом із Відня до Львова через Будапешт. Ця подорож дала йому матеріал для оповідання «**Чиста раса**» (1896)⁷⁵⁵. У заголовок твору вкладено гірку іронію. Пан З., з яким зустрівся оповідач, викладає присутнім свою теорію культурної вищости угорської нації й вихваляється лакеєм Яношем, «родовитим, расовим мадяром», запевняючи, що «тільки мадярська нація плодить таких людей», а «маючи таких людей, вона може надіятися великої будучини» [т. 20, с. 26]. Насправді ж Янош, особа зовсім невідомого походження, виявився ватажком розбійницького угруповання і пішов на службу до пана З. задля того, щоб заволодіти його маєтком.

1897 року вийшла друком невелика Франкова збірка «**Obrazki galicyjskie**». Власне, книжку «Obrazki galicyjskie, powele i opowiadania» письменник мав намір видати ще 1888 р. у «Новій Варшавській видавничій спілці» (видавництво вже надіслало Франкові угоду для підписання). До цієї збірки плановано вмістити твори, що їх письменник спеціально переклав польською мовою: «Гава», «Яць Зелепуга», «Два приятелі», «Муляр», «Слимак», «Хлопська комісія», «Історія моєї січкарні», «Сам собі винен», «Добрий заробок», «Schönschreiben», «Оловець», «Грицева шкільна наука» та «Малий Мирон». Проте тоді з якихось причин проєкт реалізовано не було, а до «Obrazków galicyjskich» нового зразка увійшло всього п'ять творів – «Dwaj przyjaciele», «Historja mojej sieczkarni», «Hawa», «Jeden dzień z życia uliczników lwowskich» і «Pantafacha», причому всі вони вже бачили світло денне у періодичних виданнях (останні три «образки» вперше публіковано саме польською мовою). «Obrazki galicyjskie» – єдина чужомовна прижиттєва прозова збірка Франка, складена з автоперекладів і призначена насамперед для польського читача.

Проте важливішу роль у життєтворчості письменника відіграла передмова до книжки під назвою «Niemo o sobie samym» («Дещо про себе самого») – коротка, сповідальна й драстична, в якій Франко зважився винести на суд читачів деякі проблеми, пов'язані з власною самототожністю⁷⁵⁶. Хоч вона тісно не пов'язана зі змістом збірки, зупиняємося на ній детальніше ще й з огляду на те, що вона, поперше, звернула на себе пильну увагу критики й викликала серйозний резонанс у суспільстві і, по-друге, стала знаковим явищем у життєтворчості Франка (дала, наприклад, сильний поштовх для створення поетичної збірки «Мій Ізмарад»). У цій передмові автор зарахував себе не до корифеїв літератури, а до легіону «письменників-робітників і ремісників», котрі «печуть щоденний хліб для розумового споживання» і, опановані творчою гарячкою, кладуть цеглину до цеглини для великого будинку цивілізації⁷⁵⁷. «А поза тим нема нічого, гідного уваги в моєму житті, – писав Франко, – крім тієї сверблячки до писання, крім нахилу спостерігати людське життя в його найрізноманітніших проявах, крім тієї ніколи й нічим не заспокоюваної гарячки, яка змушує мене перейматися стражданнями й радощами, думками і мріями інших людей» [т. 31, с. 28–29]. Подавши лише найголовніші події з свого життя, письменник запропонував читачеві збірки «замість біографічних

⁷⁵⁴ Денисюк І. Політичне оповідання І. Франка // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2. С. 91–92.

⁷⁵⁵ Мороз М. Літопис життя і творчості Івана Франка. Т. II. С. 440.

⁷⁵⁶ Богдан Якимович стверджує, що, як довів Богдан Барвінський, «фактично було два видання книжки «Obrazki galicyjskie»: 1895 (без передмови) і 1897 (з передмовою) <...>» (Якимович Б. Іван Франко – видавець: Книгознавчі та джерелознавчі аспекти. С. 289).

⁷⁵⁷ С. Сфремов з цього приводу зазначав, що «діяльність Франка варта вищої оцінки й на інше порівняння наводить». Див.: Сфремов С. Співець боротьби і контрастів. С. 8.

подробиць декілька признань». Перше з них – «не люблю русинів»: через брак справжніх характерів, через те, що між ними «так багато дріб'язковості, вузького егоїзму, двосудності й пихи». Франко підкреслив, що веде мову про руську інтелігенцію, а не про селян [т. 31, с. 30–31].

Друге: «навіть Русі нашої не люблю так і в такій мірі, як це роблять або вдають, що роблять, патентовані патріоти». Причому, Русь – суб'єкт почуттів – конкретизується як географічне поняття («забагато бачив я світу, щоби запевняти, що ніде нема такої гарної природи, як на Русі»); як предмет історіософії («як мало в історії Русі прикладів справжнього громадянського духу, справжньої самопожертви, справжньої любові»); як «раса», «обважніла, незграбна, сентиментальна, позбавлена гарту й сили волі, так мало здатна до політичного життя на власному смітнику, а така плідна на перевертнів найрізномоднішого сорту»; нарешті, як футуристичний концепт (Франко не бачить жодних основ для світлого майбутнього Русі) [т. 31, с. 31].

Третє: працювати для Русі Франка примушує національна свідомість («почуваю себе русином») і «почуття собачого обов'язку», адже «як син селянина-русина, вигодуваний чорним селянським хлібом, працею твердих селянських рук», він відчуває обов'язок «панщиною всього життя відробити ті шеляги, які видала селянська рука» на те, щоб видряпатись на висоту, «де видно світло, де пахне воля, де ясніють вселюдські ідеали». «Мій руський патріотизм, – продовжував письменник, – то не сентимент, не національна гордість, то тяжке ярмо, покладене долею на мої плечі», і скинути його не дозволяє сумління. Тягар цього обов'язку полегшується від того, що руський народ поволі підноситься, «відчуває в щораз ширших масах жадобу світла, правди та справедливості і до них шукає шляхів». Отже, підсумовує Франко, все-таки варто для цього народу працювати, і ніяка праця не буде марною [т. 31, с. 31].

Четверте: Франко зізнається в нелюбові до занадто завзятих польських патріотів і спростовує звинувачення в ненависті до польської шляхти: «Якщо до польської шляхти зарахувати Ожешко й Конопніцьку, Пруса й Ленартовича, Остою й Карловича, – то така думка про мене буде цілком несправедлива, бо цю справжню шляхту, цю еліту польського народу ціну і люблю, як люблю всіх благородних людей власного і кожного іншого народу» [т. 31, с. 32].

Передмова викликала досить бурхливу реакцію в українській і польській пресі. Зокрема, в газеті «Діло» з'явилася стаття Юліана Романчука «Смутна поья», в якій автор закинув Франкові егоїстичність натури («любити тільки там, де є за що!»), бо «правдива любов <...> не питає, чи є за що любити, але любить», а «д-р Франко не знає, що то є любов, і не має любові». Любов до загальнолюдських ідеалів справедливості, братерства й волі – дуже абстрактна, маловартісна й приховує в собі егоїзм. Тим часом «любов не егоїстична і не абстракційна єсть найвищим людським чувством і найвищою людською чеснотою».

За Романчуком, почуття любови Франко старається заступити почуттям обов'язку, тому він – патріот лише з обов'язку, а не з любови й переконання, тому й праця для нього – не мила й солодка, а важке ярмо. Автор допису обурений тим, що Франко висловив свої почуття перед світом, перед польською публікою: «Йому ходить о тоє, щоби ширший світ знав, що межі русинами нема характерів, що русин – то лінивий, неспосібний чоловік, без почуття ладу і без сили волі», а тим часом сам Франко дав багато доказів суб'єктивності власного характеру. Своєю передмовою письменник перевершив і «Крашанку» П. Куліша, «котру засудили навіть поступові поляки», і роман «Вогнем і мечем» Г. Сенкевича, проти якого висунули чесні представники польського суспільства.

Врешті, Романчук намагається з'ясувати мотиви Франкового виступу. Можливо, вони приховані «в тій angeborene Widersprachslust [вродженій суперечності. – М. Л.], <...> в любованню в парадоксах і позованню на оригінальність, в жадобі відзначитися від всіх людей, показати, що ось я не такий собі звичайний чоловік, як другі люди». «По крайній мірі, – йдеться далі, – Франко хоче належати до людей зовсім “модерних”, до найпоступовіших межи поступовими, забуваючи, що не досить єсть ступати наперед, але треба іти також прямою дорогою, хоч би повільно, а не сходити, в жадобі скоршого поступу, на мановець, з котрого опісля мусить ся завертати». Соромитися ж любови до своєї Вітчизни й величатися тим, що він вищий від таких сентиментальностей, не можна, бо деякі почуття й погляди є вічними, і працювати для свого народу потрібно не з «псячого обов'язку», а з щирої любові до нього⁷⁵⁸.

На такі звинувачення Франко відповів невідпечатаним фейлетоном «“Вигнанець” Франко», що його опублікував у газеті «Monitor» (Франкове авторство довів М. Возняк) і в якому обстоював і уточнював свої позиції: «Хто лише ближче знає руські стосунки, хто пізнав цю так звану руську інтелігенцію, хто пригледівся до її політики, той може лише поаплодувати авторові. Кого він має любити? Адвокатів, котрі до нитки обдирають селянина в ім'я патріотизму, священників, котрі не кращі від них, урядників, які соромляться свого походження, словом, інтелігенцію, яка знає селянина лише з естради публічних зібрань <...>?» [т. 54, с. 46]. Він не може любити історії Руси, бо в ній (історії), починаючи від княжих часів, «усі вели політику для своїх особистих інтересів, через що минуле нашого народу сповнене сліз, селянської крові та недолі. І якщо він впродовж багатьох років працює для руського народу, то, безперечно, любить його. «А цей народ – то справжня Русь, отже, любить її д-р Франко, і любить піднесеною любов'ю, любов'ю кільканадцятилітньої праці без власної користі, без власного “я”, без особистих видів, любить чистою, піднесеною, великою любов'ю» [т. 54, с. 47].

Передмову Франка «Дещо про себе самого» зачепив Іван Пулюй у книжці «Нові і перемінні звізди» (Львів, 1901, третє, доповнене видання – Відень, 1905). Цю книжку Пулюй присвятив П. Кулішеві, розглянув у ній Франкові рецензії на переклади драм Шекспіра, що їх здійснив Куліш, а також взяв до уваги рецензію Франка на Кулішеву збірку «Хуторна поезія» (1882). Пулюя обурило те, що працю Куліша «Крашанка русинам і полякам на Великдень 1882 року» (1882) та збірку «Хуторна поезія» Франко назвав «ні нащо не потрібними». У рецензії Франко, за Пулюєм, «плямує пам'ять Куліша»⁷⁵⁹, однак не має морального права звинувачувати його у відсутності патріотизму, адже сам зізнавався у своїй нелюбові до Руси та русинів. «Я старався, – вів далі Пулюй, – зрозуміти його думки, та не знаю, як погодити панщизняно-під'яремну любов його до руського хлопа і почуття “псячого обов'язку” з теорією “Rusi jako rasy”. Хіба ж хлопи руські – не раса, та й ще не найбільша частина сякої-то і такої руської раси? Як же не любити хлопську расу і “любити хлопів”? Се для мене тайна»⁷⁶⁰. Позицію Франка Пулюй оцінив надто гостро: «Той потомок німецького емігранта не любить руської раси, але, каже, любить “хлопів”. Так, він любить їх, але по-свому: з “псячого обов'язку”, і бере під ноги їх святощі, їх почуття релігійне»⁷⁶¹.

⁷⁵⁸ [Романчук Ю.]. Смутна поява // Діло. 1897. № 97. 1/13. V. С. 1.

⁷⁵⁹ Пулюй І. Нові і перемінні звізди. Третє, доповнене видання. Відень: Накладом автора, 1905. С. 95.

⁷⁶⁰ Там само. С. 98.

⁷⁶¹ Там само. С. 118.

На третє видання книжки Пулюя (Відень, 1905) відгукнувся рецензією Володимир Гнатюк, в якій, зокрема, зазначив: «Д[обродій] Пулюй посувається у своїй брошурі аж так далеко, що не вагається, якби якому шкрабові [дитині; недосвідченому. – М. Л.], читати д-ру Франку лекцію патріотизму! Отже, той чоловік, що більшу і хосеннішу частину свого життя пробув на чужині, працював для чужих (не обиджаючи, розуміється, й себе) і доробився між ними гарного масточку, а в вільних хвилях написав для своїх аж дві чи три брошурки по 2 аркуші друку та переклав пару своїх дрібних праць для “Збірника” мат.-прир.-лікарської секції Наук. Тов. ім. Шевченка і пару розділів Біблії (стільки цілої праці для своїх!), з гарного ж майна не ужив ні одробини на підпору суспільних чи культурних змагань нашого народу, – той чоловік учить патріотизму того, хто, як кажуть, з’їв свої зуби на службі народній, тим більше гіркій, що серед невідрадних відносин і ще до того шарпаній і своїми, й чужими з усіх боків, хоч, ідучи слідами “патріотів”, міг легко добитися чогось іншого, ліпшого й вигіднішого... Справді, гіркіше не міг ніхто поіронізувати з д. Пулюя, як він сам поіронізував із себе!»⁷⁶²

Полеміка навколо передмови «Niесо о sobie samут» була для Франка своєрідним творчим стимулом, адже ціла низка поезій збірки «Мій Ізмарагд» (1898), як-от «Поет мовить», «Україна мовить», «Рефлексія», «Сідоглавому», «Якби...» – покликана до життя рефлексіями поета, спровокованими цією полемікою. Так, вірш «Сідоглавому», адресований безпосередньо Романчукові, містить рядки:

Ти, брате, любиш Русь,
Як дім, воли, корови, –
Я ж не люблю її
З надмірної любови [т. 3, с. 185].

З них добре видно, що патріотизм для Франка – не чисте споглядання й замилювання («надмірна любов»), а систематична праця над вадами й недоліками суспільного устрою, від яких узалежене політичне, економічне й культурне становище народу.

Крім того, Франко написав «Декілька афоризмів у альбом “Ділу”, прочитавши його статтю “Смутна поява” в ч. 97», зокрема: «Любов не обов’язкова, та почуття обов’язку обов’язкове»; «Хто твердить: люблю свій народ, а не сповнює своїх обов’язків зглядом того народу – брехню твердить»; «Справедлива увага – се хірургічна операція: болить і помагає; несправедлива увага – се сліпий вистріл: не болить того, на кого був вимірений, а тільки робить стрільцеві сором»; «Від народного обов’язку сам Бог не може звільнити; нахваляється звільнити від нього сатана» та ін. [т. 3, с. 482–483].

1901 року на сторінках віденського журналу «X-Strahlen» український журналіст Роман Сембратович писав, що Франко – «надзвичайно сильна особистість, яка не хоче пристосовуватися до обставин, а шукає, як би то пристосувати їх до себе. Він утверджує власну незалежність як угору, так і вниз, праворуч та ліворуч. Він слухає лише голос власного сумління, власного внутрішнього переконання, – і без жалю, з залізною послідовністю просувається вперед, незважаючи на будь-яку перешкоду. Тим-то й довелося йому нажити багато супротивників. <...> Як справжнього аристократа духу його зачудовує і пробуджує в ньому любовне чуття все Піднесене, Велике, морально Могутнє, а викликає огиду і ненависть все нище, дріб’язкове, адже він – діяльний, з енергетикою і любови, й ненависти»⁷⁶³.

⁷⁶² В. [Гнатюк В.]. Нові і перемінні звізди. Написав проф. др. І. Пулюй. Третє, доповнене видання. Накладом автора. Відень, 1905 [Рец.] // ЛНВ. 1905. Т. 32. Кн. 10. С. 72.

⁷⁶³ Sembratovytch R. Ivan Franko // X-Strahlen. Wien, 1901. 29. IV. S. 28–29.

Найважливішими Франковими творами Сембратович назвав збірки «З вершин і низин», «Зів'яле листя», «Із днів журби» (в оригіналі «Aus den Tagen der blutenden Seele», тобто «Із днів кровоточивої душі»), драму «Украдене щастя», «В поті чола», в якій письменник «з великою правдивістю зображає злиденне життя галицьких робітників», повість «Захар Беркут». Їх відзначає «надзвичайний дар спостереження, блискуче володіння мовою, глибокий потяг до істини», що ставить Франка «у ряд найбільших руських письменників», серед яких він, «безперечно, найконкурентноздатніший, найуніверсальніший». «Як романіст і новеліст, – вів далі Сембратович, – Франко революціонує своїх співвітчизників, подаючи їм перед очі голу правду про нужденне становище Галичини». Крім того, Франко воює з усяким шовінізмом, чи то польським, чи українським. 1898 року 25-річчя його творчої діяльності «святково відзначили і австрійські, й підросійські русини», й ця подія перетворилася на «імпозантну національну урочистість»⁷⁶⁴ (переклад з німецької Івана Теплого).

Симон Петлюра в праці «І. Франко – поет національної чести» (1913) слушно зауважував, що творчість письменника, «крім своїх художніх вартостей, правда, не завжди однакових, цінна ще тому, що в ній надзвичайно правдиво і глибоко відбивається психологія діяльного українця, що зрозумів те лихе становище, в якому опинився рідний народ, що щільно підійшов до хиб свого національного характеру, до червоточин національної волі. <...> Полубити творчість цього поета – це знайти в ньому джерело не тільки естетичної насолоди, але й запас вражень, що організують психіку українця й оздоровлюють волю його, таку пом'яту віковичними злигоднями історичними. Франкова любов до свого народу ніколи не була сліпа. Всі його книжки, збірки віршів, пристрасні публіцистичні статті говорять і переконують, що в цьому почутті часами чути щирі елементи ненависти і обурення, докору і плямування. Він таврує, бичує і ганьбить те, що викликає гнів і обурення, що знеславлює його рідний народ»⁷⁶⁵.

Петлюра відзначив таку глибоку рису Франкової творчості, як його знання української національної душі, яке впливає на читача й формує та виховує його. «Франко не тільки співець прекрасного і не тільки віщун національного оновлення. Він – “муж світла”, мудрий, бо знає людську душу взагалі і зокрема українську душу. Він зрозумів цю душу і в минулій долі українського народу, і в виявах її в сучасності. Через це Франкові ідеї, висловлені в художніх формах, особливо цінні, бо почуваш, як глибоко продумав він їх та усвідомив і як палкість та пристрасність настроїв гармонійно злилися зі зрілістю та психологічною обґрунтованістю думки. <...> Тому-то Франкова творчість, як творчість кожного справжнього мистця, задовольняючи вимоги, що ставимо до прекрасного, водночас набуває виховавчих рис; від Франка багато береш, багато чого вчишся і багато чим себе збагачуєш»⁷⁶⁶.

Автор праці «І. Франко – поет національної чести» зупинився також на психологічних мотивах Франкового виступу, вказуючи, що в процесі звільнення і перетворення людини значний вплив на читача має протиставлення «рабським рисам рис протилежних». Тим-то, на думку Петлюри, «у методі, в засобах такого протиставлення Франко, незважаючи на різке контрастування, посідає особливу здібність заторкувати чутливі місця свідомости, як-от сором, почуття національної гідности. В спрямуванні ударів, що заторкують ці пункти свідомости, Франко сильніший за всіх інших українських поетів і, як ніхто інший з них, може цими

⁷⁶⁴ Ibid. S. 29–30.

⁷⁶⁵ Петлюра С. І. Франко – поет національної чести // Петлюра С. Статті. К.: Дніпро, 1993. С. 90–91.

⁷⁶⁶ Там само. С. 91.

ударами викликати бунт, обурення і в кінцевому результаті досягти ефекту. Слово його б'є, як батіг, і очищає, як каяття. При цьому він часто перебільшує, нападає на “уявні величини”, “визнані святощі”, що з них зробили ідолів, скидає тих ідолів з високих постаментів, і тут рука його така сильна, що біль відчувається ще довго після її ударів. Ось ілюстрація: в “любіві” до України-Руси признаються люди, не гідні того. Поет каже: коли його батьківщину люблять такі люди, тоді він не любить її»⁷⁶⁷.

1907 року збірка вийшла друком у перекладі чеською мовою, що його здійснив Ярослав Буріан (Burian), з передмовою Адольфа Черного. До книжки увійшли такі твори: «Два приятелі», «Історія моєї січкарні», «Один день з життя львівських вуличників» («Яндруси»), «Гава» і «Панталаха». Франкову передмову «Дещо про себе самого» до неї не включено. Франко, – йдеться у передньому слові Черного, – «один із тих, хто за останні тридцять років підніс на своїх плечах українську (малоруську) літературу в Галичині на рівень, гідний поваги; він – один із найперших, ба навіть найперший». Його твори настільки багатогранні та проникливі, що без них «просто годі уявити собі нову галицько-українську літературу»⁷⁶⁸. Франко – не декадент, він – пролог, котрий «відкрив для галицько-української літератури нову добу»; вболіваючи за права руського народу, він стоїть на загальнонародських позиціях⁷⁶⁹. «Туга за правдою вела його в літературі до реалізму, засоби якого він використовував для висловлювання і поширення своїх соціальних та національних ідеалів. Це не означає, що дотримувався тільки реалістичного чи натуралістичного напрямку, як багато хто про нього стверджує; в його доробку знаходимо багато творів справді натуралістичних, однак є з-поміж них також романтичні та фантастичні, наприклад історично-фантастична повість “Захар Беркут”, романтична казка “Без праці”, драматична фантазія “Сон князя Святослава” і ніжне “Зів’яле листя”. Та попри це реалістична манера та реалістично окреслені епізоди є основною ознакою його творчості. У цьому напрямі написав дрібні і більші твори, котрі назавжди залишаться справжніми оздобами української літератури й котрі є стиглими плодами реалістичної школи. В українському письменстві Франко є не просто першим репрезентантом цього мистецького напрямку, давніше в ній не знаного, а й найкращим та найбільш відомим. Мистецька вартість таких реалістичних і натуралістичних творів, як “На дні”, “Борислав”, “Муляр” (“Zedník”) та ін., не знизиться, до якого, зрештою, вони б не належали»⁷⁷⁰. Основним предметом його зображення є сільський і робітничий люд: люд українського села, котрий важко працює на своїй і чужій ниві, занедбаний і відсталий культурно, економічно та політично, і люд робітничий, притягуваний магнетичною силою промислових вогнищ із підгірських сіл. Те, що Франко написав про життя цього народу, є не тільки майстерними творами, а й документами доби та індивідуальності. При зображенні людей письменник є вкрай правдивим, ніколи їх не ідеалізує, виводить їх не лише з добрими рисами, а й з їхніми вадами.

Ще на початку своєї письменської діяльності Франко задумав написати серію «Галицьких образків» і методом мозаїки створити образ галицького суспільства. Оповідання і нариси письменника здебільшого невеселі, сумні, ба навіть по-

⁷⁶⁷ Там само. С. 100.

⁷⁶⁸ Černý A. Ivan Franko // Franko I. Haličské obrázky. Z rusinského originálu přeložil se svolením autorovým Jar. V. Burian. V Praze, Nákladem J. Otty, 1907. S. III.

⁷⁶⁹ Ibid. S. IV.

⁷⁷⁰ Ibid. S. VI–VII.

хмури. Збірку «В поті чола» Черний назвав майстерним національним твором⁷⁷¹; «Петрії і Добошуки» писано під впливом романтично-фантастичних оповідань Гофмана, однак докінчено в реалістичній манері. На зміну першим галицьким образкам – «Двом приятелям» та «Лесишиній челяді» прийшли в його творчості натуралістичні твори з життя підгірського робітничого люду – «Борислав», які зчинили в галицькому суспільстві «справжній переполюх». «Як прозаїк Франко є точним портретистом галицько-руського життя і заступником прав усіх утискованих і покривджених»⁷⁷².

Збірка привернула увагу чеської критики. Так, Отокар Шимек (1878–1950) у короткій рецензії на неї (журнал «Novina», 1908, № 1) виокремив образок «Гава» та повістку «Панталаха», котру назвав «гарною трагедією злочинця». «Злочинці, жида, цигани, вуличники – це Франків світ, – зазначив рецензент. – Дечим він нагадує Горького, великого маляра й психолога суспільних вигнанців. Але Горький зникає в тому світі, живе з ним і відчуває його спосіб життя. Франко ж ним володіє, виводить з нього свої типи без сентиментальності і без моральних страждань. Соціологічні наслідки залишаються читачеві, сугерують йому їх. Міцною рукою він вирізьблює своїх персонажів, котрі все ж просякнуті людською величчю, людськими почуттями. Панталаха є з того ж матеріалу, що й геніальний лідер, герой, яким був би за інших обставин. Вуличні злодюжки усміхаються до лісової мишки – вони просто ситі, і сонце сміється до них: тут вони такі ж діти, як і інші»⁷⁷³.

Альберт Пражак, критик та історик літератури, у рецензії («Slovanský přehled», 1910, № 12) стверджував, що в сюжетах творів збірки «немає нічого, здавалося б, надзвичайного: молоді люди тікають від набору, мешканці віддаленого русинського краю демасковані у своєму наївному примітивізмі, жида-підприємці руйнують їх через крайню довірливість, недалекоглядність і пасивне поневолення, молодь з найнижчих верств виявляє своє дике свавілля, ув'язнений злодій ціною життя зі зухвалою відвагою вибирається з тюрми – все це в нас опрацьовано в багатьох варіантах. Та все ж ці новели читаються як нові. Молода, елементарна, чужорідна і чужа сила нападає на регіон маленьких, малорухливих, відкинутих людей і виявляє героїзм їхнього серця і волі, несподіване багатство душі, втраченої, бо її зруйнувала традиційна суспільна мораль, усталена, вживлена з залізною непоступливістю міра, яка просто не має на них достатньо прихованої сили, і доводиться їх ламати, а тимчасом, здивована, вона не зламає їх. Старе суспільство комфортно всіх цих людей відкидає, нове назве їх своєю життєдайною опорою». Наприклад, Панталаха, «любитель свободи, відважний і послідовний збурювач т. зв. кращого суспільства, винаходячи примітивні способи, робить велику справу свого звільнення». Спориш натомість, «вірний слуга свого пана», постійно перешкоджає втечі Панталахи, але «в трагічний момент його смерті струшує з себе слугу і промовляє голосом доброго серця, адже відчув себе винним у загибелі Панталахи і не заспокоївся від того, що той був злодієм». Тобто, «тюремник оприявнив те, що давала система старої моралі»⁷⁷⁴.

У Франковій творчості, за спостереженнями Пражака, простежується прихована «тенденція до національного зростання». Корисливий Гава виведений психологічно вірно, з усіма його хижачькими помислами й учинками, проте прихована

⁷⁷¹ Ibid. S. X.

⁷⁷² Ibid. S. XVIII.

⁷⁷³ Šimek O. Ivan Franko: Haličské obrázky (Přeložil Jar. J. Burian. Úvod Ad. Černého. Světové knihovny číslo 625–7) [Рец.] // Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. С. 643.

⁷⁷⁴ Pražak A. Ivan Franko: Haličské obrázky (Přel. Jar. V. Burian. Úvod napsal Adolf Černý. Světová knihovna č. 625–627. V Praze 1907) [Рец.] // Там само. С. 644–645.

тенденція однойменного твору звернена до рідного народу, який потребує оборони від таких хижаків⁷⁷⁵.

Не випадково, що в прозі письменника самісінького кінця 1890-х років, з одного боку, гучнішають нотки іронії й сатири, з іншого – знову з'являються твори авторефлексійного дискурсу. В політичному оповіданні «**Острий-преострий староста**» (1897, спершу надруковано по-німецьки під назвою «Der stramme Bezirkshauptmann. Ein Lebensbild aus Galizien» в газеті «Die Zeit») введено постать старости Зам'ятальського, суворого «ока закону» і блюстителя «спокою і порядку» в повіті, енергійного й діяльного чоловіка. Твір має казковий зачин, який одразу окреслює психодухову суть персонажа: «Був собі раз у Галичині староста, та й острий-преострий! Вони-то в тім краю всі острі, але староста пан Зам'ятальський був іще геть-геть гостріший від інших. Хоч молодий іще чоловік – йому ледве минуло 45 літ – він не тільки авансував уже на те високе і одвічальне становище, але загалом мав славу взірцевого старости, а дехто уважав його “мужем будущини”, призначеним на те, щоб усім “елементам перевороту” в краю показати, де раки зимують <...>» [т. 20, с. 38]. Він звелів жандармові привести оповідача (твір написано у формі «я»-оповідання) в кайданах на допит, підозрюючи останнього в «бунтуванні хлопів». Першу частину твору написано в формі діалогу між оповідачем та старостою, котрі були знайомі ще зі шкільних часів. Зам'ятальський безапеляційно заявляє співрозмовникові: «Помиляєшся дуже! Невинний! Ти невинний? Але ж ти вже тим самим винний, що загалом існуєш. А ще до того тут, у моїм повіті» [т. 20, с. 44]. Оповідач стає свідком брутальної розмови між старостою та війтом села К., в якому перемогу на виборах до сойму здобула «партія читальників», і передає свої враження від неї: «Рівночасно залунав дворазовий різкий ляск. Се були два грімкі позаушники, якими пан староста почастував громадського начальника в одну й другу щоку.

– Ти, лайдаку! На, маєш! І зараз мені марш і внеси протест проти сього вибору!» [т. 20, с. 44].

На зауваження оповідача, що селяни «домагаються таких елементарних річей, як обрахунку громадської каси, прилюдного ліцитування громадських ґрунтів і т. і.», «тому-то по їх боці й стала найбільша часть людей у селі» [т. 20, с. 47–48], Зам'ятальський з презирством відповідає: «Ах, не говори мені про тих огидних драбуг! Самі грубіяни, раубшіци [грабіжники. – М. Л.] та перекручені голови. Радикалами себе називають. Ну так, твоя школа, любчику» [т. 20, с. 47]. На завершення розмови староста запевнив оповідача: «Доки я тут паном і комендантом у повіті, доти ані ти, ані ніхто інший подібний до тебе, не сміє безкарно вступити на сю землю. Я буду боронитися від вас, як від зарази, і знайду вже способи...» [т. 20, с. 49].

У другій частині оповідання йдеться про несподівану зустріч персонажів у Львові через два роки після попередньої. У ній староста Зам'ятальський розповідає свою історію, з якої довідуємося, як, гіперлояльний до високих можновладців, швидкий до виконання їхніх наказів, він став жертвою закулісних інтриг своїх могутніх покровителів. Власну розповідь Зам'ятальський подає як «причинок до пізнання людей», «але то такий, які тільки ми, політичні урядники, можемо призибувати» [т. 20, с. 50]. Йдеться про інтриги владної верхівки на виборах до сойму. Історія Зам'ятальського окреслює кількох кандидатів у депутати від сільської курії. Один із них – пан Цяпцялапський, «глупий-преглупий» пихатий поміщик, добрий танцюрист і картяр, якому мандат депутата давав йому змогу «вила-

⁷⁷⁵ Там само. С. 645.

будатися з фінансових клопотів» [т. 20, с. 51]. Другий – старий сільський малоосвічений священник московфільського спрямування, котрий «з року на рік не читав ніякої книжки», «невичерпаний фацеціоніст, славний картяр і пристрасний стрілець» [т. 20, с. 51]. Третій – то «великий руський патріот, гімназійний професор, фаховий політик, письменник і газетяр», «світоч руської нації», «молодорусин», «демократ, опозиціоніст, хитра голова» [т. 20, с. 52]. На велике здивування старости, цей кандидат мав покровительство в «дуже, дуже високопоставленої і авторитативної особи» [т. 20, с. 52], яка вимагала блискучої перемоги на виборах саме цього кандидата. Вважаючи, що такого кандидата підтримувати не можна, староста вдався за допомогою до свого знайомого – ще одного високого чиновника, «alter ego самого високопоставленого» [т. 20, с. 53], і той пообіцяв посприяти у вие рішенні проблеми. За день перед виборами староста отримав телеграму за підписом знайомого, в якій йому наказано самому взяти участь у виборах і перемогти. «Я зрозумів се, – зізнався Зам'ятальський, – що мені завдано важку задачу, щоб побачити, чи буду здібний до ще тяжчих» [т. 20, с. 54]. Доклавши багато зусиль, Зам'ятальський здобув перемогу, проте з'ясувалося, що знайомий не посилав ніякої телеграми, і староста, таким чином, став жертвою містифікації і позбувся не тільки депутатського мандата, а й своєї посади. Політичне оповідання набуває, отже, жанрових ознак фейлетону («злободенність фактичного матеріалу, сатиричний пафос, іронізм, гротесковість, одверте глузування»⁷⁷⁶) та новели з її несподіваною розв'язкою (вендепунктом), котра припідносить лаштунки над лицемірністю владної верхівки, де панує кругова порука, і показує нові відтінки в характері персонажа. Сюжет твору, проте, не розкриває усіх тамниць високих кабінетів. На запитання оповідача: хто ж так підло містифікував старосту, той відповів: «Такі річі не виходять у нас ніколи на світло. Ніщо не виходить у нас на світло. Та й пощо?» [т. 20, с. 56].

У фейлетоні «**Доктор Бессервіссер**» виведено збірний образ галицького рутенця, всезнаючого, зарозумілого, схильного до моралізаторства і водночас безпринципного перекинчика. У першодруці (ЛНВ. 1898. Т. 1. Кн. 3) твір вийшов під титулом «Портрети без рамок. I. Доктор Бессервіссер», а це свідчить, що Франко задумував створити цілий цикл, у якому мав би змогу вивести галерею галицьких типів на кшталт збірки «Рутенці». Безпосереднім поштовхом до написання цього твору стала рецензія на першу та другу книжки «Літературно-наукового вісника» за 1898 рік, підписана криптонімом *Л-ь-т* і опублікована в газеті «Руслан» під рубрикою «3 літературних новин» (1898. №№ 24–26). Відзначивши, що перші книжки нового часопису справляють краще враження, ніж давніші подібні видання, автор зазначив: «Літературно-науковий горизонт являється тут значно розширений порушенням більшої кількості літературно-наукових квестій, а змагання в напрямі придбання більшої різномодности белетристики проявлюєсь в перекладах з чужих літератур». Це, однак, «одинокі заслуга» редакції журналу, адже «ні добором белетристичного матеріалу, ні рішенням порушених літературно-наукових квестій не вдалось поки що тій редакції поставити нове видавництво на висоті справді літературно-наукового місячника. Прочитавши літературну частину I книжки, ми даремне силкувались би відповісти на питання: що в ній, крім легкого і без претенсій написаного нарису Осипа Маковея “Самота” і трьох ліричних поезій П. Граба, могло б мати правдиву літературну вартість»⁷⁷⁷. Рецензент критично

⁷⁷⁶ Тихолоз Н. Жанрові елементи памфлету й фейлетону в художньо-публіцистичній прозі Івана Франка // Вісник Львівського університету. Серія журналістика. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. Вип. 37. С. 532.

⁷⁷⁷ *Л-ь-т* [Шурат В.]. «Літературно-науковий вісник» (Книжки I і II) [Рец.] // Руслан. 1898. № 24. 30. I / 11. II. С. 3.

оцінив оповідання М. Грушевського «Ясновельможний сват» («про спосіб писання скажемо лиш, що він дуже ще старосвітський і примітивний»); твір «написано так мляво, що могло б хіба ще знайти собі місце в літературній часті якогось календаря або в якомсь людівім видавництві»); повістку О. Кобилянської «Valse melancholique» («такі жінщини, які змальовує авторка, може, де і є, та в нас вони в кождім разі – білі круки»); цикл Франка «До Бразилії» (ці поезії «при всій бездоганности форми, своїм змістом сухі і не викликають поетичного вражіння»); сонети Уляни Кравченко «Вагання» («прочитані, вони не будять нових думок, хіба ту одну, що се вже не раз десь чулося, читалося»)⁷⁷⁸.

Так само неприхильно автор рецензії віднісся до оповідання О. Кониського «В тумані» («галюцинації, яких списання в самого автора, мабуть, не мало означеної цілі»); повісти Д. Мордовця «Дві долі» (виклад «робить дуже скучне вражіння», «характери мальовані грубими красками, шкіцовані лиш»; далі при оцінці повісти подано пасаж, що його цитує О. Маковей [див. нижче]). Водночас рецензент підніс поезії Лесі Українки та П. Грабовського⁷⁷⁹. Оглянувши художні переклади з чужих літератур, Л-ь-т висловив вимоги, «щоб переклади були вірніші, щоб вони були справді літературними перекладами з оригіналів, а не з перекладів, між якими дуже часто можуть бути й кепські». При цьому зазначив, що «дубельтованими», тобто здійсненими не з оригіналу, є Франкові переклади оповідань Вернера фон Гейденстама «Чиста біла сорочка» та «Гляди, отсе мої діти» і гуморески Віктора Ракоші «Історія осла»⁷⁸⁰.

Рецензент полемізує зі статтю Франка «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах», закинувши останньому «поверховність знання тої передовсім літератури, про котру автор береться говорити». І далі: «Говорячи про “бездарність, удраповану в філософію всіх песимістів та ‘надчоловіків’, у тумануваті фрази та звуки всіх символістів, сатаністів та декадентів”, він [Франко. – М. Л.] говорить так згідно, як коли б зовсім не вмів відрізнити бездарних писателів, котрих може найти чимало і в рядах реалістів чи натуралістів, від тих ідеальних змагань людського духу, що від одної крайности матеріялізму і натуралізму пхнули такого Ніче до філософії “надчоловіка”, такого Верлена до поезії символізму. Ідея не відповідає за своїх бездарних заступників, а її бездарні заступники гідні радше співчуття, ніж погорди»⁷⁸¹.

Автор рецензії не сприйняв положення Франкової статті, що нові літературні течії є «рефлексами тих духових настроїв, які викликає розвій сучасної еманципаційної боротьби – з одного боку, соціальної, боротьби покривджених і упосліджених робучих мас за ідеал соціальної рівності і справедливості, а з другого боку – боротьби в сфері релігії і моралі між старою клерикальною традицією і новими критичними та гуманістичними напрямками» [т. 31, с. 35]. На думку рецензента, «літературна боротьба в сфері релігії і моралі відбуваєсь у Франції» також і «поза клерикальними традиціями і без них, являючись передовсім еманципаційною боротьбою людського духу», про що свідчить творчість П. Бурже, А. Франса, Г. де Мопассана, англійських прерафаелітів та інших митців. «Автор, вийшовши раз з фальшивої точки погляду, до кінця вже говорить так неясно, так про найважливіші річі голословно, притім так не годен погодити своїх апріорних поглядів з заобсервованими фактами <...>, що ми, хочаки розбирати докладно його статтю, мусили б писати цілу полемічну брошуру»⁷⁸².

⁷⁷⁸ Там само.

⁷⁷⁹ Там само. № 25. 1/13. II. С. 3.

⁷⁸⁰ Там само. № 26. 4/16. II. С. 3.

⁷⁸¹ Там само.

⁷⁸² Там само. С. 3–4.

Л-ь-т не погодився з високими оцінками драм Г. Гауптмана «Ткачі» та «Одинокі люди», що їх Франко виніс у статті «Гергарт Гауптман, його життя і твори. Смерть Альфонса Доде. Перші розділи “Парижа” Е. Золя. Голос Золя в справі Дрейфуса. Судерманів “Йоганнес”». «Ткачів» рецензент вважав твором тенденційним, а в драмі «Одинокі люди» добачив лиш «еманципацію двох порожніх осіб з пут етики і приличности». «Кому се подобаєсь, най тим тішитись», – додав він⁷⁸³.

Осип Маковей у статті «З життя і письменства» довів, що її автором був Василь Щурат⁷⁸⁴. Він писав: «З позитивних порад письменникам сказав др. Василь Щурат одну (в “Руслані”, ч. 25), щоби покинути вже манеру давніх українських списателів, яка “проявляється в посуванні гумористичного народного діалогу до карикатурного, а навіть неприличного – в кождім разі несмачного. Без лайок зі сфери батька й матері, лисого чорта й бурої свині, без ординарних епітетів, без всього того козацько-етнографічного краму історична повість з козацьких часів не була би повістю”»⁷⁸⁵. Щурат зашифрував своє справжнє ім’я в останніх літерах імені та прізвища: Василь Щурат.

Свої міркування про дискусію між Франком та Щуратом висловив А. Кримський у листі до Б. Грінченка від 28 березня за старим стилем 1898 р. з Бейрута: «Останнім часом “Руслан” завів війну проти “Літературно-наукового вісника”. З газетних натяків можу вгадувати, що напади на “Літ[ературно]-наук[овий] вісник” виходять з-під пера Василя Щурата, який не ввійшов у склад редакції “Вісника”. (НВ. Посада редакторова – платна). Сагира про Бессервіссера в III ч. “Вісника” – відповідь на його атаки. Всякі такі цікаві речі я переховую в себе. Коли б Ви приїхали до мене, мали б що почитати»⁷⁸⁶.

Прикметно, що трохи раніше на сторінках того-таки «Руслана» рецензію на першу книжку «Літературно-наукового вісника» за 1898 рік опублікував Кирило Студинський. Рецензія була прихильна й доброзичлива, дебютний випуск журналу Студинський поцінував високо: «З сего перегляду першої книжки “Літературно-наукового вісника” кожний, мабуть, винесе враження, що редакція його спочиває в умілих руках, що таким добором матеріялу ледве чи повеличається який польський журнал»⁷⁸⁷. На тлі рецензії Студинського допис Щурата виглядав досить різким, хоч і не позбавленим присутніх думок та слухних зауважень.

Отже, на виступ Щурата Франко відреагував фейлетоном «Доктор Бессервіссер». Авторський виклад у ньому просякнутий іронією, яка вловлюється вже від назви. Бессервіссер у буквальному сенсі означає «найкращий знавець»; ім’я походить від німецьких слів *besser* – найкращий і *wissen* – знання. Незважаючи на таку «архінімецьку назву», він – «то собі чистої крові русин, навіть типовий галицький русин або, коли хочете, рутенець» [т. 20, с. 57]. Автор-оповідач, за Наталею Тихолоз, розкриває лише психологічні якості героя без жодної вказівки на його зовнішній вигляд⁷⁸⁸. Бессервіссер – людина талановита й ерудована, котра, однак, належить до типу таких, «що знають усе ліпше» за інших і володіють не ре-

⁷⁸³ Там само. С. 4.

⁷⁸⁴ Див. також: *Кобилецький Ю.* Творчість Івана Франка. До сторіччя з дня народження (1856–1916 рр.). К.: Держ. вид. худ. літ., 1956. С. 81–82.

⁷⁸⁵ *Маковей О.* З життя і письменства // ЛНВ. 1898. Т. 2. Кн. 6. С. 182. Див. також: *Дей О.* Словник українських псевдонімів та криптонімів. С. 221.

⁷⁸⁶ *Кримський А.* Твори: В 5 томах. Т. 5. Кн. 1. С. 314.

⁷⁸⁷ *Студинський К.* Літературно-науковий вісник. Рік перший. Книжка I [Рец.] // Руслан. 1898. № 10. 14/26. I. С. 2.

⁷⁸⁸ *Тихолоз Н.* Жанрові елементи памфлету й фейлетону в художньо-публіцистичній прозі Івана Франка. С. 533.

лятивним, а компаративним знанням [т. 20, с. 57]. За концепцією автора, «усе наше знання релятивне тим, що абсолютна правда самою природою речі закрита перед нами. Люди позитивного знання чують се найліпше і завжди мовлять: ось тут і тут ми стоїмо на твердому ґрунті правди, наскільки вона взагалі доступна нашому пізнаванню. Люди компаративного знання дивляться на справу зовсім інакше. Їм досить сказати: сей або той учений сказав те, се, третє, п'яте, десяте. В половині п'ятого у нього на тій і тій сторінці є така й така помилка, недоладність, неконсеквенція. Як можна писати такі абсурди! Я, доктор Бессервіссер, знаю і тверджу, що се абсурд – значить, я ближче правди, я більший учений від тамтого!» [т. 20, с. 57]. Свою ерудицію бессервіссери виявляють лише тим, що вказують на помилки інших і через те претендують на статус видатних учених; вони «з природи обдаровані такою щасливою організацією, що твердо вірять: коли я поправлю отсю помилку, значить, я ближче правди, значить, я більший учений від онтого-о!» [т. 20, с. 58]. Такий психотип шукає найменшої нагоди похизуватися своїми знаннями й довести свою перевагу над іншими, хоч рівень його ерудиції насправді не такий уже й високий: «<...> доктор Бессервіссер так завзято бігає по світі і шукає, з ким би то порівняти себе і над ким би показати свою вищість, що абсолютно не має часу показати свій дійсний духовий багаж» [т. 20, с. 58]. Бессервіссер часто стає гарячим прихильником нових наукових та літературних ідей і «горячо боронить їх доти, доки сим способом можна показати, що він поступовіший і вищий понад інших» [т. 20, с. 58]. «Найкращий знавець» – людина без сталих національних та політичних переконань: сьогодні він «ущасливлює своєю присутністю кружок радикалів, за годину виливає свою тугу до ідеалів у кружку полуп'яних польських журналістів, ввечері додає духу заклопотаним “конструктивним елементам”, а через ніч нема-нема та й знесе зозулине яйце і положить його в гніздо клерикалів або мамелюків» [т. 20, с. 59–60]. Задля підсилення іронічності викладу Франко вводить у текст образ волового очка, тобто дрібної пташки кропив'янки, котра, заховавшись в орлове пір'я, полетіла з орлом увись, а коли той уже не міг летіти вище, випурхнула зі своєї схованки й промовила: «А видиш, а я таки вище лечу від тебе!» [т. 20, с. 58]. Цей сюжет письменник запозичив з байки Езопа. Тій-таки меті служать алегоричні образи жаби, котра хотіла зрівнятися з волом; з хмелем, котрий, всиячи на тичці, чванився, що він від тієї тички вищий.

Іронія «згущується» в фіналі твору, втілюючись в афористичний і анафоричний текст:

«Він подібний до сонця, бо ось тут сходить, а зовсім у противний бік заходить.

Він подібний до місяця, бо дванадцять раз до року міняє свою фізіономію.

Він подібний до зір, бо світить, а не гріє.

Він подібний до вітру, бо шуму много, а конкретного в руки не зловиш нічого. <...>

Він подібний до сірничка, бо конче мусить о когось потертися, щоб заблищати.

Він може гордо і сміло глядіти в будучину; такі, як він, не швидко переведуться на нашій святій Русі» [т. 20, с. 61].

Свій твір у першодруці Франко підписав псевдонімом *Не-Теофраст*, апелюючи до імені давньогрецького філософа і природознавця, представника перипатетичної школи Теофраста (IV–III ст. до Р. Х.), учня Платона й друга Аристотеля, котрого називають батьком ботаніки. Справжнє ім'я його – Тиртамус; Аристотель, захоплений витонченістю його мови, дав йому прізвисько Теофраст (походить від слів Θεός – бог і φράζειν – формулювати, фразувати), тобто «божественний оратор». Він автор праці «Характери», котра складається з 30 нарисів про людські

типи з девіантною (але не злочинною) поведінкою, серед яких є підлесник, балакун, хвалько, буркотун та ін. Вважав, що життям керує фортуна, а не мудрість⁷⁸⁹. У такому контексті й варто сприймати Франків псевдонім та семантику його фейлетона «Доктор Бессервіссер».

Щурат зрозумів, хто приховувався під тим псевдонімом, і збагнув, що вістря своєї іронії Франко спрямував на нього. На Франків фейлетон Щурат відповів ще однією рецензією, тепер уже на перші три книжки журналу. «Коли ми заговорили про I і II кн. “Літературно-наукового вісника” об’єктивно, зараз поміж тими, що, може, найбільше нарікали на брак “критики” (читай: славослов’я), знайшлися і невдоволені, і обурені. Були се, розуміється, с в о я к и редакції, що на вічеву критику відповіли як стій особистим памфлетом, поміщеним в III кн. місячника! Для нас той памфлет є лиш свідомством убожества духу, того духу, що, зловлений на невіжестві, ще удає мудрого, викручуючись сіном. А для редакції місячника він може остатись таким самим артистичним твором, як артистичними й науковими є ті статті двох перших книжок, які ми оцінили»⁷⁹⁰. Аргументом на свою користь Щурат подав рецензію Лівобічного (Миколи Міхновського) на перший том «Літературно-наукового вісника», вміщеній в газеті «Буковина» (1898. № 29. 20.III). Щурат навів її майже дослівно; у ній також висловлено невисокі оцінки художній та науковій вартості часопису. «Взагалі скажемо, що “Вісник” редакція, очевидячки, призначила смерті. Убийця “Зорі” хоче взяти на свою душу се нове злочинство, підмовивши собі спільників. Панове! Згляньтесь на нас, убогих, і пустіть свіжу, живу течійку в Ваше видання, бо, по щирости, ми задихасмося!»⁷⁹¹ Попри те, Лівобічний відзначив: «Правда, є ще в “Віснику” гарненькі оповідання Франка та Маковея [зокрема, й “Доктор Бессервіссер”. – М. Л.], але вони занадто маленькі, щоб про них довше говорити»⁷⁹². Щурат відреагував так: «Трудно згодитись нам дальше на погляд Лівобічного, котрий, називаючи оповідання Франка і Маковея гарними, каже рівночасно, що вони занадто дрібні, щоб можна про них більше говорити. Хіба ж літературні твори міряться вже ліктями?»⁷⁹³

Очевидно, що, створюючи фейлетон «Доктор Бессервіссер», Франко мав перед очима психодухову постать Щурата. Ба й більше, творчі контакти між обидвома культурними діячами варто сприймати та оцінювати також у контексті Щуратових оцінок Франкової збірки «Зів’яле листя» (праці «Літературні портрети. I. Іван Франко», «Поезія зів’ялого листя в виду суспільних задач штуки (прочитавши ліричну драму І. Франка “Зів’яле листя”»)» і відповіді останнього. Щурат зізнавався, що, ознайомившись із циклом «Зів’яле листя», котрий увійшов до збірки «3 вершин і низин» (1893), він «вирізнив ті поезії з-поміж усіх інших задля краси форми, поетичности вислову, оригінальності й добірної пластики поетичних образів. Для знавців сучасної європейської поезії я порівняв їх навіть з декадентською поезією Франції, але з декадентською поезією в кращім значінні того слова, – з поезією»⁷⁹⁴. «Під декадентами, – вів далі Щурат, – навіть у Франції розуміють дві породи поетів: не лиш поетів справдішнього упадку, але й правдивих,

⁷⁸⁹ Філософський енциклопедичний словник. К.: Абрис, 2002. С. 635–636.

⁷⁹⁰ *Л-ь-т [Щурат В.]*. Літературні новини («Літературно-науковий вісник». Кн. I–III) [Рец.] // Руслан. 1898. № 56. 11/23. III. С. 1.

⁷⁹¹ Цит за: *Л-ь-т [Щурат В.]*. Літературні новини («Літературно-науковий вісник». Кн. I–III) [Рец.] // Руслан. 1898. № 57. 12/24. III. С. 1.

⁷⁹² Там само.

⁷⁹³ Там само. С. 2.

⁷⁹⁴ *Щурат В.* Поезія зів’ялого листя в виду суспільних задач штуки (прочитавши ліричну драму І. Франка «Зів’яле листя») // Франкіяна Василя Щурата: листи, статті спогади / Упорядк., передм., коментарі та покажчики Л. Козак. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. С. 53.

не раз вельми уталантованих поетів, яких нині безталанні чіпаються, як реп'ях кожуха. Так само подвійно треба й нам розуміти французький декадентизм; так само подвійно розуміючи його, я й назвав був одну частину поезій Ів[ана] Франка, що ввійшла тепер в збірник “Зів'яле листя”, взірцем декадентської поезії в кращім значінні слова»⁷⁹⁵.

Франко відповів на Щуратову критику відомим віршем «Декадент», що його вперше опубліковано в «Зорі» за 1897 рік (№ 1). Поет заперечує занепадницьку сутність своєї поезії і протестує проти однобічності при прочитанні його творчості: «Що в моїй пісні біль, і жаль, і туга – / Се лиш тому, що склалось так життя. / Та є в ній, брате мій, ще нута друга: / Надія, воля, радісне чуття» [т. 2, с. 186]; «Мій поклик – праця, щастя і свобода, / Я є мужик, пролог, не епілог» [т. 2, с. 186]. Щурат, до речі, відповів Франкові віршем «Се не декадент!» («Зоря», 1897, № 5), де є такі рядки:

Бо декадент-поет – не фарисей,
Його пісні – душі його фермент!
Він епілог пролога! Він, ідей
Збагнувши світ, нових жде – декадент!⁷⁹⁶

«Висловлюючи думку про те, що у збірці І. Франка маємо прояв декадансу в українській літературі, критик лише засвідчував виникнення певних закономірностей у європейському літературному процесі, – точно розставляв акценти М. Гнатюк. – А «негативна реакція І. Франка на виступ В. Щурата була наслідком неоднакового розуміння такого складного явища, яким був декаданс в українській літературі»⁷⁹⁷.

Однак слід зазначити, що, створюючи образ Доктора Бессервіссера, Франко вийшов поза межі психоінтелектуальних та світоглядних абрисів Василя Щурата, а мав на меті створити новий збірний образ рутенця – чванливого, хоч талановитого, моралізатора без стійких політичних та національних принципів. Про це свого часу писав Михайло Мочульський: «Деякі критики “Літ[ературно]-наук[ового] вісника” та Франкових писань у ньому дали тоді йому привід до славної сатири “Доктор Бессервіссер”. Один з видних наших письменників узяв собі був навіть оцю сатиру дуже живо до свого серця і зламав своє критичне перо, але мені здається, що даремне: Франко не мав наміру вивести якусь особу на сміх, а лише вишмагав добре пугою тип рутенця, подібного до волового очка, що заховалося між орлове пір'я, і коли орел не міг уже летіти вище, воно вилізло з пір'я і, підлетівши трохи вище від нього, сказало: “А видиш, я таки вище лечу від тебе!”»⁷⁹⁸.

Микола Євшан, рецензуючи книжку наукових праць Щурата «Літературні начерки» (1913), визнав за автором широку сферу його наукових та літературних інтересів, а також беззаперечний талант дослідника. Однак зауважив, що, попри всі можливості, він, «крім “причинків” та латання, нічого не дав, свого знання і таланту не використав в дійсно солідніших працях, що й сам талант вищербився тим вибируванням побитих черепків, що відлітають в наукових робітнях». І далі: «Впрочім, д-р Щурат як “учений” – се майже типічна поява. Се не одиниця сама для себе, а, до певної міри, репрезентант чисто галицької “учености”, яка прояв-

⁷⁹⁵ Там само.

⁷⁹⁶ Там само. С. 52.

⁷⁹⁷ Гнатюк М. Іван Франко в літературно-естетичних концепціях його часу. С. 117.

⁷⁹⁸ Мочульський М. З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896–1916) // Мочульський М. Іван Франко. Студії та спогади. С. 30.

ляється в “бессервісстві”. Іван Франко підмітив той тип давно, пишучи свою сатиру про “Доктора Бессервіссера”, того, що все ліпше знає”⁷⁹⁹.

Наталія Кобринська в листі до Євгенії Ярошинської від 14 березня 1898 р. висловила припущення, що під образом Доктора Бессервіссера Франко мав на увазі Олександра Колесу: «То, відай, Колеса, – знаменито схарактеризований»⁸⁰⁰.

Автопрезентаційну (сповідальну) інтенцію оповідання «Мій злочин» (1898) виявляє його абруптивний початок: «Ні, не видержу! Не можу довше видержати! Мушу прилюдно признатися до гріха, хоч знаю наперед, що на душі мені не буде легше від того» [т. 20, с. 62]. Спогади про злочин, а саме про вбивство маленької безпорадної спійманої пташки, утворюють сюжет цього твору. Власне, дію в ньому зведено до мінімуму, його сутність становить дослідження психології хлопчини, зокрема боротьби двох первнів у його душі. «“Пусти його! Пусти його!” – шепче щось, мов добрий ангел, у моїм нутрі. <...> “Але ж бо шкода його пускати! Я ж зловив його!” – бунтувалася дитяча впертість у моїм нутрі» [т. 20, с. 67]. На мить гору бере злий голос, і хлопець відкручує пташці голівку. І через хвилину вже розуміє, що вчинив щось безглузде й страхітливе. С. Єфремов підніс образ замордованої пташини до символу всього «жорстокого й безпотрібного, що коли-небудь на віку зробив герой оповідання»⁸⁰¹. Протагоніст відчуває пригнічення й сором, його еством опановує почуття вини: «Я почув виразно, <...> що я навалив на себе провину, якої не відпокутую і не відмолю ніколи. <...> Я випустив неживого пташка з руки і, засоромлений, стурбований, пригноблений і змішаний, я побіг геть, геть від нього, щоб не бачити його, щоб затерти в душі навіть споминку про нього» [т. 20, с. 67].

Через двадцять літ, перебуваючи у в’язниці, юнак пригадав свій вчинок, і відтоді вже не міг позбутися гірких спогадів: «Він мучить моє сумління грижею, і мені здається, що все дурне, безцільне, жорстоке і погане, що я тільки зробив у своїм житті, скристалізувалося в образ отсього малого, невинно замордованого пташка, щоб тим докучливіше мучити мене» [т. 20, с. 68]. Дошкульний спогад примушує персонажа до каяття перед читачами. Так замикається сюжетне коло цього твору.

Сильне враження справив твір на Наталію Кобринську. Прочитавши його в німецькому перекладі (під назвою «Mein Verbrechen» воно надруковане у віденському журналі «Die Wage», 1898, № 34, с. 568–570), жінка розплакалася. «Пташок», на її думку, є модерним твором, як і пізні твори самої Кобринської. У листі до Франка від 17 вересня 1898 р. вона писала: «Най скажуть молоді, що Франко вже пережився! Я повірю аж тогди, коли котрий з них щось ліпшого напише від Вас! <...> Я уже справді о Вас боялася, боялася, що Ви надто зачинаєте боронити становиська реалістичного, але пташок – то вже новіший напрям»⁸⁰². Проводячи інтертекстуальні паралелі, Кобринська порівнювала цей твір з новелою Кнута Гамсуна «Die fliege»⁸⁰³, хоча за рівнем художньої майстерності вважала Франкове оповідання досконалішим – «лиш Ваше далеко-далеко краще»⁸⁰⁴. Власне, часопис «Die Wage», як повідомила газета «Буковина», «взяв також участь» у святкуванні 25-літнього ювілею творчої праці письменника, «помістивши в ч. 34 з дня 20 серп-

⁷⁹⁹ Свшан М. Д-р Василь Шурат. Літературні начерки. Львів, 1913. 105 с. [Рец.] // Свшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. С. 592.

⁸⁰⁰ ІЛШ. Ф. 101. № 496.

⁸⁰¹ Єфремов С. Співець боротьби і контрастів. С. 173.

⁸⁰² ІЛШ. Ф. 3. № 1626. Арк. 385.

⁸⁰³ Цей твір вперше з’явився на сторінках ЛНВ (1899. Т. 5. Кн. 1. С. 92–96) в перекладі Осипа Маковея під назвою «Така собі просто муха». Див. про це також: Швець А. Жінка з хистом Аріадни. С. 276.

⁸⁰⁴ ІЛШ. Ф. 3. № 1626. Арк. 386.

ня статтю д-ра С. Р. Ляндава про життя і діяльність д-ра Франка і переклад новели д-ра Франка “Mein Verbrechen”⁸⁰⁵.

1904 року російський переклад оповідання з’явився в одеській газеті «Южные записки» (№ 17, с. 6–12), підписаний криптонімом *Н. К. Федорові* Погребеннику вдалося з’ясувати, що авторкою перекладу була відома письменниця Надія Кибальчич (1878–1914)⁸⁰⁶. У листі до Франка від 31 січня 1904 р. вона писала: «Я оце переклала оповідання “Мій злочин”, і хоч це й раніше була моя улюблена річ, але, перекладаючи, я просто втішалась кожною думкою, кожною картиною, кожним словом навіть»⁸⁰⁷.

Михайло Коцюбинський стверджував, що в оповіданнях на дитячу тематику («Малий Мирон», «Грицева шкільна наука», «Мій злочин» та ін.), «Франко наче спочиває на дітях од моря сліз і горя, співцем яких він зробився»⁸⁰⁸.

Очевидно, що Франковому талантові вже затісно в естетичних рамках натуралізму, «і вже у кінці 80-х та 90-х роках 19 століття у його художніх текстах простежуємо сталий інтерес до психічних аномалій поведінки людини, невмотивованих попереднім життям», «“дивних” мотивів, виявів великої загадки людської природи»⁸⁰⁹.

Етюд «Поки рушить поїзд» (1898) – різновид малярської новели, який поглибив тенденцію І. Франка до написання безфабульних, фрагментарних творів. Він значною мірою експериментальний «як у контексті індивідуального творчого методу Івана Франка, так і загалом для тогочасного літературного процесу в Україні»⁸¹⁰. Малярська новела не заперечувала урбаністичної чи індустріальної тематики. Л. Вентурі з приводу серії картин К. Моне писав: «У 1877 р. локомотив ще хвилював серце як велике чудо науки; намалювати його – значило протиставити традиційним формам і композиціям реальність сучасності»⁸¹¹. У центрі зображення Франка – опис процесу підготовки паротяга до їзди, руху. Власне, цей процес подано крізь призму сприйняття і вражень автора – зорових, слухових, тактильних. Спочатку «Черепаша» ще спить – «холодна, нечутлива, мов заклята царівна в скляній труні. Крізь скляний дах її труни заглядав чимраз цікавіше молодий день; його зеленкуваті скляні очі почали звільна наливатися зразу сріблястим, далі золото-рожевим блиском. Крім шелесту щіток, котрими чищено машину, брязкоту залізних лопат і гуркоту вугля в тендері, не було чути нічого» [т. 20, с. 70]. Вона поступово прокидається, набирається сил, і вже «сичить, мов тисяча лютих гадюк», «всіма своїми частями грає, бринить, мов муха, зловлена в павутину», «мов дикий звір», готовий зірватися з місця [т. 20, с. 72].

Детально описуючи дії кондуктора, машиніста, кочегара, письменник не забуває й про колористичні й звукові образи та їхнє поєднання, про гру світлом і тінню, протяжністю й миттєвістю моменту, що, зрештою, дає всі підстави кваліфікувати цей твір як імпресіоністичний⁸¹². Ось, наприклад: «Паляч Максим працює не озиваючися. Дзвенить шуфля, гуркочуть брили кам’яного вугля, котячись у паленище, кров’ю налилося Максимове лице, піт котиться градом із його закоптілого чола. Гуде огонь, грає котел. Ось рушився толлок, а на версі машини манометр зробив перший оборот. Машиніст ухопив за стерно. Почувся довгий свист.

⁸⁰⁵ Буковина. 1898. № 95. 12/24. VIII. С. 3.

⁸⁰⁶ Погребенник Ф. Невідомі перекладачі Івана Франка // Вітчизна. 1984. № 6. С. 200.

⁸⁰⁷ ІЛШ. Ф. 3. № 1620. Арк. 613–614.

⁸⁰⁸ Коцюбинський М. Іван Франко. С. 51.

⁸⁰⁹ Микитюк В. Педагогічні концепти Івана Франка. С. 303.

⁸¹⁰ Голод Р. Локомотив «на крилах із гармоній»: Мікростудія Франкового оповідання «Поки рушить поїзд» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Вип. 70. С. 157.

⁸¹¹ Цит. за: Калениченко Н. Українська проза початку ХХ ст. К.: Наук. думка, 1964. С. 353.

⁸¹² Див. про це детальніше: Голод Р. Локомотив «на крилах із гармоній». С. 157–167.

«Черепаха» рушила з місця» [т. 20, с. 71]. Франкова малярська новела подає не статичний (нерухомий) пейзаж, як, наприклад, у «Лесишиній челяді», а демонструє рухому картину, в якій зорові образи поєднано зі слуховими й дотиковими, що дає підстави стверджувати про поступовий рух Франкової прози до нових напрямів і течій початку ХХ ст.

Художньо-філософське осмислення сутності й законів природи та морально-етичних засад людського суспільства Франко продовжив у циклі (триптиху) «В плен-ері. Вірші і проза Івана Франка» (1899), до якого включив поезію «Мамо-природо!..» й оповідання «Щука» та «Odi profanum vulgus». Плен-ер (плєнер) – малювання на відкритому просторі, яке відтворює кольорове багатство довкілля, потоки та гру сонячного світла⁸¹³. «В плен-ері, – за сучасною дослідницею, – це і точка простору, і візуальний час, і особлива “картина” подиху (з французької *plein air* перекладається як вільне повітря)⁸¹⁴. Природа як сегмент людського оточення, психофізична природа самої людини, а також співіснування особин у лоні природи й у соціумі – ось тематико-проблемний «зріз» циклу.

Власне, в художньо-філософському трактаті «Мамо-природо!..» поет висловив ті постулати, окремі з яких проілюстрував і розгорнув у прозових творах циклу. Так, найвище творіння природи – це людина, в душі якої ця ж природа розпалює «дивні огні, і бажання, і тугу», щоб згодом «погасити, здушити, притлумить / пориви», які сама розбуджує [т. 3, с. 33]. Життя, отже, – «борба, / жорстокі, дикі лови, / а в сфері духа є лиш різnorodність!» [т. 3, с. 36].

Оповідання «Щука», на думку дослідників, «є своєрідним розвитком мотивів казки М.Є.Салтикова-Щедріна “Премудрый пискарь”, написаної у 1883 році (сам Франко визнавав, що на його творчість мав вплив цей російський письменник). І.Франку імпонувала політична сатира Салтикова-Щедріна, езопівська мова його творів»⁸¹⁵. Щука наділена здатністю мислити, усвідомлювати, аналізувати, згадувати, планувати майбутнє. Вона тішиться спогадами про полювання на кленів і роздумами про смачних ковбликів, які плавають довкола неї. Водночас вона страхається від самої думки про видру, основну загрозу її життю. Наприклад: «Ось в її уяві мигнув учорашній клень. Бестія собача! Як добре вона засіла була на нього у шуварі! Цілком укрилася. І він не бачив її. Риючись своїм тупим ротом у намулі, він наблизився до неї зовсім, зовсім... І вона раптом кинулася на нього, та що з того! В однім перечеислилася. Клень був крихітку завеликий для її пащеки. Вона на хвилину почула його голову між своїми зубами. Але в тій хвилі клень махнув хвостом, крепко вдарив ним воду і, торкнувши її головою в живіт, шмигнув у корч. От бестія! От поганець!» [т. 21, с. 70]. Флорій Бацевич такий різновид тексту називає неатропним, а його підвид – «тваринним (бестіальним) наративом»⁸¹⁶. У прозі Франка він виявляється не лише в казках та сатиричних творах, свідченням чого й є оповідання «Щука». Запеклий рибалка, Франко добре знає правила й закони тваринного світу: «Її [шучин. – М. Л.] риб'ячий мозок, під впливом довговікової традиції, далеко більше боявся видри, ніж чоловіка, і, звичайно, втікши з-перед рук рибаків, вона й не міркувала гаразд, як близько була смерті» [т. 21, с. 74]. Боротьба за виживання в тваринному світі ускладнюється стосунками з найвищим творін-

⁸¹³ Літературознавча енциклопедія. Т. 2. С. 221.

⁸¹⁴ Челецька М. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів). Львів, 2007. С. 172.

⁸¹⁵ Присяжний Т., Присяжний П., Бандура В. Нетрадиційний погляд на життя і творчість Камєняра (Франко – рибалка і художник слова). Тернопіль: Астон, 2006. С. 84.

⁸¹⁶ Бацевич Ф. Український одивнений художній текст: лінгвістичні виміри: монографія. С. 275, 276.

ням природи, і якщо щуці вдається втекти від Сарабрина й Антошка, то уникнути сітей оповідача та його товариша вона не змогла⁸¹⁷. Олександра Сербенська цілком слушно зазначила: «У нашій літературі, мабуть, небагато творів, у яких поведінку представників зоосвіту, зокрема риб гірських річок, показано з таким глибоким проникненням у їхню природу, з такою дивовижною просвітленістю відображено їхню комунікативну здатність, як у Франковому оповіданні “Щука”». На думку дослідниці, письменник «підійшов до пізнання взаємин між усім сушим», «геніально відчитував коди буття із світу видимого і невидимого – декодував буття калини, дуба, лісу, листочків, шуки, кленя, видри, ведмедя, інтерпретував сутність ангелів і диявола; йому симпатичний бескидський дід; згода, незгода, біда, опозиція приймають у нього людську подобу і говорять з людьми вже “вчоловіченими”»⁸¹⁸.

Заголовок оповідання «**Odi profanum vulgus**» походить від початкового рядка оди Горація «До хору дівчат і хлопчиків»: «Odi profanum vulgus et arceo!» («Ненавиджу низьку юрбу і погорджую нею!»). Головний персонаж Франкового твору – пан Вінкентій, «заграничний політик» однієї газети і поет, котрий сповідує творче кредо «штука для штуки». «Нашій штуці байдуже до того, – заявляє він, – чи ви через неї підвищитесь, чи ні. Вона – сама собі мета. Вона – скарбнича найвищого, найсубтельнішого чуття, а не підойма до підношення вгору стофунтових кльоців. Треба вже високо стояти, щоб могли розкошуватися нею» [т. 21, с. 83]. Пан Вінкентій вважає себе людиною вищою, кращою, вишуканішою у порівнянні з простою народною масою. У дискусії з Професором, Артистом та Критиком він стверджує: «Чи задля того маю зректися своєї вишості, що вони [маси. – М. Л.] не доросли до мене?», адже «найвища функція, найвищий обов’язок артиста – бути артистом, творцем, бути самим собою. Він незалежний ні від кого, він пан, він цар, він Бог. Не він обов’язаний до вдячності суспільності, що видала і виплекала його, а суспільність повинна чтити, шанувати, обожати його за те одно, що він є. Бо він цвіт її, сума її найкращих сил, найпіднеслішого чуття, екстракт її мізку і квінтесенція її нервів» [т. 21, с. 83–84], отже – «Odi profanum vulgus et arceo!» [т. 21, с. 84].

Розвиток сюжету передбачає випробування цієї формули, адже життя пана Вінкентія тісно пов’язане з долею його 11-літнього нешлюбного сина Петруся. Хлопчик досі жив у селі й перебував на вихованні в баби Олени Василюхи (його мати померла), однак через те, що в баби здохла корова, надалі утримувати Петруся вона не могла й одвела в місто до батька. Пана заграничного політика подеколи тривожило сумління через невлаштованість хлопчика («Що з ним буде? Куди подіти його? Він не бачив його ніколи, не цікавився ним, ненавидів його як гріх, як помилку, як пригадку чогось страшного, глупого і безглузлого» [т. 21, с. 85]), згадка про нього дратувала його («заграничний політик злостився, кляв, але не міг додуматися ні до чого» [т. 21, с. 85]), однак дуже швидко він забував про свою турботу, «спихав її з денного порядку <...> – і був спокійний, марив та диспутував про штуку, декламував Верлена і писав заграничну політику» [т. 21, с. 85]. Декіль-

⁸¹⁷ За спостереженнями Р. Горака та Я. Гнатіва, чимало персонажів мали реальних прототипів із односельців письменника: стара Лесиха, її син Гнат, донька Горпина, невістка Анна Тимишина, коханий Горпини Митро Громик («Лесишина челядь»); батькові сусіди Микитичі («Микитичів дуб»); Рябина з однойменного твору й оповідання «Під оборогом»; Максим Чапля, Гутак, писар і дяк Василь Гром, його мати Анна Громиха, старий Лялюк, бідняк Хохлачик, Ориня Задорожна («Гутак»); гайовий Сидір («Злісний Сидір») та ін. Таким був і старий рибалка Сарабрин з оповідання «Щука». «Усі вони насправді жили на світі і були односельцями письменника» (Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 9: Катастрофа. С. 88).

⁸¹⁸ Сербенська О. Мовний світ Івана Франка (Статті, роздуми, матеріали). Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. С. 23, 24.

ка разів він надумував написати листа з метою влаштувати сина на навчання, проте такі думки швидко вивітрувалися з його голови.

А Петрусь, опинившись на міському бруці, швидко потрапив до угруповання неповнолітніх, що промишляло крадіжками, зокрема й квартирними. Згряя влаштувала собі нічліг у великій скирті сина, котра загорілася зсередини й у котрій усі її мешканці загинули страшною смертю. «Цілий ряд страшно обгорілих, повикривлюваних голяків, – констатує автор. – Тут були зів'ялі старці і молоді парубки, дівчата і старші жінки, ціла збиранина великоміської нужди, зіпсуття і розпуки» [т. 21, с. 96].

Як виявилось, така криївка у скирті була не одна. В котрійсь із них знайшли тіло Петруся. Автор реконструює останні хвили його життя і за допомогою натуралістичного опису подає його некропортрет: «Сього, видно, огонь заскочив не сонного, бо він мав настільки притомності, що руками і головою вкопався вниз, до подення, на котрім накладено було сіно. Знав, що полум'я і дим ідуть угору, і думав вирятуватися низом, пролазячи попід подення. Але помилився, бідний. Верства сина була занадто груба, він не встиг докопатися до самого подення. Дим задушив його, ноги обгоріли зовсім, але верхня часть тіла була ціла, бо сіно, в котрім вона була закопана, лишилося неспалене. Витягли його за ноги. Се був малий хлопчик, несповна дванадцяти літ» [т. 21, с. 96].

Пан Вінкентій, котрий як кореспондент газети був присутній при гасінні пожежі, упізнав Петруся. «Пан Вінкентій стояв, як труп, і не смів глянути на те маленьке, до половини перепалене тіло, на те пожовкле і посиніле личко, на ті широко розняті уста, на ті витріщені в передсмертній тривозі очі, на ті рученята, що, судорожно заціплені, держали ще по жмутові сина» [т. 21, с. 97].

Трагічний випадок стряснув до глибини душі пана Вінкентія, і його стан автор виявляє через потік свідомости, зокрема безпосереднього внутрішнього монологу: «А пан Вінкентій, п'яний як ніч, плакав і балакав-балакав:

– Гунцвот не моє ім'я, коли не дам його до ремесла! Буде чоловіком. Ніжки згоріли, животик згорів, кишечки видно... Лист, лист, зараз треба лист написати!

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone⁸¹⁹» [т. 21, с. 97].

Текст легко членується на окремі сенсоносні відтинки, що їх Жак Дерріда називав грамами. «Потік свідомости» являє собою немовби сконцентрований згусток фабули: кожна фраза, що злітає з уст персонажа, тісно пов'язана з сюжетними перипетіями, впливає з них і пояснюється ними. Розгальмована алкоголем свідомість пана Вінкентія фокусує всі зв'язки, знаки, знамення, крізь які їй доводилося проходити до цього часу. Однак порядок розташування грам може бути довільним – суть висловлювання від цього не змінюється. У заголовку твору прочитується гірка іронія, а завершення триптиха «В плен-ері» відверто вказує на авторські настанови на людяність та відповідальність за долю іншої людини в непростих соціальних обставинах існування.

Збіркою-циклом «**“Полуйка” і інші бориславські оповідання**» (1899) Франко вкотре повернувся до бориславської теми. Збірка складається з трьох тво-

⁸¹⁹ «Протяжний плач осінніх скрипок крає моє серце одноманітним сумом». Персонаж декламує поезію Поля Верлена «Осінні скрипки».

рів і відкривається «заголовковим» оповіданням, яке написано в старій усноповідній манері викладу. Оповідачем у «**Полуйці**» є старий ріпник Іван (Івануньо), розповідь якого побудовано на контрасті «тепер» («То тепер наш Борислав зовсім на пси зійшов!» [т. 21, с. 7]) – «колись» («А за моїх молодих літ не те було!» [т. 21, с. 7]). Такого ріпника Франко міг зустріти на своїх життєвих шляхах і записати від нього розповідь про давній звичай. А, можливо, добре знаючи життя бориславських робітників, вклав історію з полуйкою в уста оповідача. Ведучи мову про свою молодість («отак тридцять літ тому»), Іван згадує про давній звичай полуйки («тепер уже про неї мало хто й тямить» [т. 21, с. 9]), що існував у бориславських ріпників: першу бочку видобутої нафти власник копальні повинен був викупити в них. Саме слово «полуйка» могло перекочувати в бойківську говірку з мазурського діалекту польської мови, в якому «полуя» (połuja) означало різновид податку, зокрема медового, коли пасічник половину зібраного меду повинен був віддати дідичеві⁸²⁰. Звісно, у Франковому творі «полуйка» набуває дещо іншого сенсу і сприймається в гумористично-іронічному плані.

Змовившись, робітники вирішили продати нафту не скупому Йойні, в якого працювали, а його конкурентові Нуті Граубергу. Основну увагу оповідача сконцентровано на постаті Йойни. Дотепний і спостережливий, Іван уважно стежить за підприємцем, котрий із головою пірнув у вир нафтової гарячки: «Йойна був захланний, хапчивий та при тім облесливий і швидкий до гніву» [т. 21, с. 12]; він «зависливим оком дивився на Нуту» [т. 21, с. 13], свого сусіда-конкурента; Йойна «не міг заснути, не міг знайти собі спокою» [т. 21, с. 13]; «Видно було, що чоловік помалу з глузду зсувається» [т. 21, с. 23] і т. д. Не бажаючи дати робітникам полуйку, він «у якійсь шаленій нетямі кинувся до ями і, розхрестивши руки, припав ниць, щоб закрити собою те джерело свого багатства», «заслонював собою яму, немов хтось хотів відібрати її у него», нарешті, «отуманілий від замороки [різкого запаху нафти. – М. Л.], що валила з ями, вхопився обома руками за груди, бо йому нестало духу, а стративши підпору, тільки мигнув, замахав палинками і, мов галушка, булькнув у яму» [т. 21, с. 24–25].

За допомогою ретельної фіксації зовнішніх та внутрішніх станів витворюється психотип персонажа, обрисовується його характер, який подається у творі через враження оповідача, що й дає підстави твердити, з одного боку, про дещо застарілу манеру оповіді, з іншого – про поступовий відхід Франка від суто міметичного способу зображення й посилення в його творчості новітніх, зокрема імпресіоністичних, ознак.

Через 22 роки Франко повернувся до сюжету оповідання «**Ріпник**», значно видозмінивши його. Друга редакція твору у порівнянні з першою відзначається більш розвиненим і розгалуженим сюжетом, значнішою кількістю персонажів, більшою розтягнутістю розповіді насамперед за рахунок портретних та інтер'єрних описів з виразними натуралістичними ознаками. Значно детальніше виписано стосунки між Іваном і Ганкою, котра в першій редакції відігравала лише епізодичну роль. Вона, як і Фрузя, претендує на одруження з Іваном і з'ясовує стосунки з суперницею за допомогою бійки. Розлучена Ганка незабаром тайкома вбиває Фрузю, тим-то сюжет набуває кримінального забарвлення. Згідно з біблійною традицією, як стверджує Христина Ворок, сон – «це не що інше, як Божий спосіб доступитися до душі людини і встановити там рівновагу між силами добра і зла,

⁸²⁰ Див.: Słownik gwar polskich / Ułożył J. Karłowicz. Kraków: Nakładem Akademii Umiejętności, 1906. T. 4. S. 245.

які вічно змагаються між собою у хвилини неспанья»⁸²¹. Тим-то, аби рельєфніше передати душевний стан героїні після скоєного злочину й оприявнити докори її сумління, Франко вводить у текст детальні описи її реакцій на власні сні, зупиняється на «психічних переживаннях сплячої, внутрішньому неспокої, затьмаренні свідомості, невротичних вибухах у психіці». Ганка «фізично неспроможна терпіти часто повторювані страшні видіння уві сні, які з часом стають нав'язливими мареннями – і зізнається у скоєному. Її невротично хвора душа вже не здатна пізнавати, осмислювати й аналізувати власні вчинки»⁸²². Водночас через Фрузині докори починається переродження Івана, котрий вирішує змінити своє життя, складає гроші, аби покинути Борислав і оселитися в рідному селі. Та якщо в першій редакції Іванові вдається вирватися з Борислава, то в другій його плани не здійснюються: касир Мендель, охочий до Іванових статків, підрізує ливу, за допомогою якої той спускається в копальню. За такого розвитку сюжету увага до внутрішнього світу персонажів, природно, слабшає.

У новелі «Вівчар» – третій у збірці – діє один персонаж, ріпник Панько, колишній вівчар, який працює тепер у глибині стометрової штольні. Новела побудована так, що мовлення героя у формі опосередкованого внутрішнього монологу часто переривається авторським голосом, який вербалізується у вигляді коротких ремарок драматичного твору: «Сто метрів під землею, в глибині десятиметрової штольні, в духоті і нафтовім сопусі працює робітник. Раз у раз гатить він дзюбаком в ілувагу опоку і відриває від неї кусні лепу <...>. Робітник, здоровий парубок, що недавно прибув із гір до Борислава на роботу, починає злитися.

– Отам до пса! Йди на світ! Покуштуй сонця! – приговорював він. – Го-го, небоже! Я не жартую! Зо мною не нагваряйся, бо я вмю дати раду й не такому, як ти! Ти не знаєш, що то значить сімсот овець. То не те, що одна з другою грудка, а я й їм умів дати раду» [т. 21, с. 64–65]. Завдяки спогадам про минуле життя його душа перебуває в іншому часопросторі, серед живої природи, серед поезії лісів і полонин; його думки «бігають за вівцями на полонині, і він, щоб розбити самоту і темноту, любить тими думками» [т. 21, с. 65]. Ось, наприклад: «Гарно там у нас!.. Вийдеш у полонину – зелено довкола, тільки головатні тулять до землі свої білі головки, мов цікаві очі визирають з-поміж трави та моху. Холодно. Вітер тягне. Все довкола пахне, все так і дихає на тебе здоровлям і силою. Внизу ліс оперізує полонину чорною стіною, а над тобою піднімається круглий шпиль гори. Тихо довкола, тільки вівці шелестять у папороті, десь-колись пес гавкне, зелена жовна застукає в лісі або закричить вивірка. А я йду собі помалу, стану, сопівку з-за ремня, як не заграю, як не задрібочу...» [т. 21, с. 66].

Цей уривок чимось нагадує «Intermezzo» М. Коцюбинського, тільки замість польового пейзажу у «Вівчарі» маємо гірський. Та один і другий зіткано з вражень персонажа – зорових (*зелено довкола, білі головки, чорна стіна, круглий шпиль гори* тощо), слухових (*тихо довкола, пес гавкне, жовна застукає, закричить вивірка*), нюхових (*все довкола пахне*), дотикових (*холодно, вітер тягне*). Всі ці враження викликають у героя (а разом з ним і в читача) відповідний настрій – піднесений аж до розчулення: «...аж серце в грудях підскакує або сльози на очі навертаються!» [т. 21, с. 66]. Не випадково Р. Голод зараховує цей твір до імпресіоністичних, звертаючи увагу на дещо хаотичне «миготання образів уяви» персонажа⁸²³. Справді, «змістивши сюжет твору зі сфери зовнішньої у внутрішньо-психологічний простір

⁸²¹ Ворок Х. Поетика сновидінь у прозі Івана Франка. С. 116.

⁸²² Там само. С. 117.

⁸²³ Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. С. 236.

персонажних спогадів, сновізій, Франко актуалізує мотив самотності та відчуження, акцентує увагу на проблемі внутрішньої міграції»⁸²⁴; ба й більше, вмістивши персонажа в глибоку штольню, письменник максимально звузив його фізичний простір, що повело за собою ситуацію «певного психодуховного вакууму», коли «простір наповнюється відчуттям пустоти, самотності, нудьги, загубленості»⁸²⁵. Однак Панько добре усвідомлює, що те колишнє життя минуло для нього безповоротно, що від давнього, патріархального він «перейшов у нове, незвісне його дідам і прадідам, зразу страшне і дивоглядне, та не в одному ліпше, вільніше, ширше від старого» [т. 21, с. 69]. Нова засвідчує певну зміну в поглядах Франка на бориславський феномен. Тепер письменник сприймає його як належний факт, розуміючи, очевидно, його необхідність і водночас усвідомлюючи фатальність цього явища в долі особистості: потрапивши в його силове поле, повернутися до колишнього життя неможливо.

Михайло Коцюбинський спостеріг, що в багатьох творах – «Борислав», «Воа constrictor», «Яць Зелепуга», «Полуйка», «Вівчар» та ін. – Франко «змальовує нам широкі і страшні картини життя робітників, картини, що нагадують часом Дантове пекло. Особливо цікаві його бориславські оповідання. <...> Весь Борислав – одна смердюча яма. Там важка праця, малий заробіток, бруд, п'янство, розпуста, погана їжа і погана горілка, всякі хвороби; там людина гірше скотини, там брат здійсмає на брата ніж, там чад і вічне пекло. <...> Франко виводить перед читачем цілу портретну галерею таких хижаків – з залізною волею, з звірячими кровожадними інстинктами, сухих, упертих і безсердечних. Гава, Вовкун, Гершко Гольдмахер, Шміла, Шварц і т. д. – ціла стая хижих птахів, що, як образно каже Франко, “полощуть кров’ю рот”. <...> Всю свою ненависть до хижацтва Франко сконцентрував в образі орла-беркута».

«Малюючи в цілому циклі бориславських оповідань війну поміж капіталом і працею, – писав далі Коцюбинський, – Франко не може залишитися тільки холодним, об’єктивним обсерватором. В тих оповіданнях ви бачите більше самого Франка – Франка-борця, який не криє своїх симпатій і антипатій, борця, що часом перемагає в нім артиста. <...> А разом з тим в тих оповіданнях розсіпані, як і в природі, розкішні картини, ясні, повні сонця, повітря і красок пейзажі, проходять живі люди, ярко змальовані, в світлі тонкого психологічного аналізу»⁸²⁶.

Сатиричне оповідання «**Історія одної конфіскації**» (1899) вперше побачило світло денне німецькою мовою під назвою «Die Geschichte einer Konfiskation. Ein galizisches Lebensbild». Його сюжет побудований на грі семантикою слова, в цьому разі цілої фрази. Полісемантичність слова іноді призводить до взаємного нерозуміння співрозмовників. Такий прийом часто використовується в анекдотах для створення комічної ситуації. Саме така анекдотична ситуація рухає сюжет даного твору. Однак вона базується на ще тоншій грі: йдеться не про значення фрази, а про тон, з яким вона була промовлена. Анрі Бергсон назвав такий засіб комічного інтерференцією двох систем ідей в одній і тій же фразі⁸²⁷. Педантичний і могутній «його ексцеленція», не знайшовши на столі потрібної газети, телефонує до директора поліції й запитує: «Чи сьогоднішній номер “Сінника польського” сконфіскований?» [т. 21, с. 100]. Співрозмовник ставить це питання, аби отримати інформацію, проте полохливий директор поліції сприймає його як спонування до дії. І в цілком невинній статті поліцейні чиновники шукають і знаходять (мусять

⁸²⁴ Ланій М. Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка та «Молодої Музи». С. 90–91.

⁸²⁵ Там само. С. 91.

⁸²⁶ Коцюбинський М. Іван Франко. С. 54.

⁸²⁷ Бергсон А. Сміх: Нарис про значення комічного. К., 1994. С. 102.

знайти!) матеріал, гідний вилучення. Іронія твору спрямована проти дволичности польської преси в Галичині, а також проти владної верхівки, котра через непорозуміння потрапляє в комічні ситуації.

Оповідання «Історія одної конфіскати» завершило добірку різножанрових творів, що увійшли до книжки «Сім казок» (1900). Вона об'єднала «давнього» «Рубача», філософську казку-притчу, і «нові» твори: політичні казки «Казка про Добробит» та «Звірячий бюджет», політичні оповідання «Свинська конституція» і «Острий-преострий староста», новелу-казку «Історія кожуха» та згадане вище сатиричне оповідання. Інтегровальним для всіх цих творів, як свідчить назва збірки, є жанровий, точніше, метажанровий чинник. Нагадаємо, що казку Франко розумів як оповідання, в якому дійсність перемішана з чудесним елементом, тим-то цілість є вільним виявом фантазії автора без жодної моралізаторської мети [т. 53, с. 490–491]. В оповіданнях «Свинська конституція», «Острий-преострий староста» та «Історія одної конфіскати» казково-фантастичний елемент відсутній, визначальною в них є сатирично-викривальна спрямованість на констатацію поважних політичних правопорушень щодо людини з боку представників влади. Цим ці оповідання «в'яжуться» з іншими творами збірки. Оповідач, котрому Рубач дає в руки сокиру, сміливо «рубаче заборони на шляху людськості, заборони, покладені дикістю, темнотою і злою волею» [т. 16, с. 221–222], викриваючи вади й несправедливості суспільного ладу.

Повз увагу критики збірка пройшла непоміченою, лише Богдан Лепкий згадав її в огляді «Погляд на українську літературу 1901 р.»: «Іван Франко, найвидатніший (зокрема, з огляду на всебічність і рясноту продукції) з усіх сучасних українських письменників, видав 1901 [слід 1900. – *М. Л.*] року збірку нарисів [в оригіналі *szkiców*. – *М. Л.*] переважно ліберальної тенденції під назвою “Сім казок” (“*Siedm kazeek*” = *baśni*). Деякі з них надруковано в багатьох перекладах, тож, зважаючи на це, як і на відоме ім'я автора, в цьому інформаційному огляді говорити про них не буду»⁸²⁸.

Інтерес Франка до стародруків і давніх рукописів стимулював не лише появу монументальної 5-томової праці «Апокрифи й легенди з українських рукописів» (1896–1910); не тільки написання й вихід у світ дисертаційної праці «Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія» (1897); зацікавленість письменника давніми текстами ферментувала й його художні пошуки, що призвело до появи в самісінькому кінці XIX ст. цілої низки поетичних і прозових творів параболічно-притчевого змісту: циклів «Паренетікон» і «Притчі» зі збірки «Мій Ізмарагд» (1898) та «Староруських оповідань».

Збірка «Староруські оповідання» (1900) складається з 8 творів. Вона розпочинається «Переднім словом», в якому коротко згадано про нашу староруську літературу, занесену з Болгарії. Мотивуючи появу збірки, письменник зазначив, що хотів би сказати нею про ту давню літературу дещо більше, адже всім читачам «годиться знати нашу бувальщину», знати те, «що думали, як боролися і як дивилися на світ наші прадіди», нарешті, «годиться знати й те, що ми не вчорашні, що наше слово було колись у честі і повазі і служило до виявлювання високих думок, мудрих законів і щирого, глибокого чуття» [т. 21, с. 110].

Переглядаючи старі рукописи з XI–XIII століть, вів далі Франко, можна зауважити, що русини не лише перейняли християнством, а й зацікавилися грецьким письменством і за зразками житій святих, патериків, світських повістей та

⁸²⁸ *Lepki B. Z piśmiennictw słowiańskich. Pogład na literaturę ukraińską w r. 1901 // Przegląd Powzeczny. Kraków, 1902. T. 73. Zesz. 3. S. 431.*

пісень самі почали писати «повістки» про чуда, що про них їм доводилося чувати. «Таким робом дійшло до того, що ті старі оповідання, занесені до нас перед сотками літ із Царгорода, а до Царгорода ще перед тим занесені не раз із Далекого Сходу, з Арабії, Персії та Індії, нині оповідаються у нас простими людьми як наші власні народні вигадки або зберігаються в старих, від диму почорнілих писаних книжечках <...>» [т. 21, с. 111]. Видаючи збірку друком, Франко прагнув ознайомити сучасних читачів з тим, «що читали і чим любувалися наші предки перед сотками літ» [т. 21, с. 111].

«Староруські оповідання» – це, по суті, притчі, що їх Франко віднайшов у давніх рукописах, відібрав з-поміж них найбільш досконалі в художньо-естетичному вимірі, творчо ретранслював і скомпонував у цілість. Письменник нерідко вказував на джерело здобуття матеріалу. Так, сюжети «Оповідання про смертну трубу і чотири скриньки» та «Оповідання про однорічних царів» взято з популярної повісти про Варлаама і Йоасафа, предмета Франкової дисертаційної праці; «Оповідання про лакомого опікуна» – з «Києво-печерського патерика»; «Оповідання про половчина» – зі збірки «Чудеса святого Миколая», а «Оповідання про каменяра Евлогія» – з єгипетсько-скитського патерика, тобто збірки житій єгипетських скитників і пустельників [т. 21, с. 133].

Усі твори збірки мають визначальні жанрові ознаки притчі, а саме невеликий обсяг, максимальну типізацію персонажів, повчальну алегоричну нарацію, що будується за принципом аналогії, в якій подвійна фабула підпорядкована моралізаційній частині. Притча розкриває важливі етично-філософські настанови, має символічний підтекст, наперед задану дидактичну ідею, інтелектуалізм та експресивність, тяжіє до глибинної премудрости. Сутність притчі зводиться до відповіді на питання, як слід чинити в певній ситуації⁸²⁹.

Хоча в притчі, на відміну від байки, мораль переважно імпліцитна і розкодовується за сюжетними ходами й випливає з них, Франко в «Староруських оповіданнях» здебільшого відкрито висловлює її (в авторському або персонажному мовленні), переводячи сенс притчі до універсальних морально-етичних або ж суто релігійних цінностей і водночас роблячи їх доступнішими й зрозумілішими для найширшого кола читачів. Так, в «**Оповіданні про смертну трубу і чотири скриньки**» один могутній цар з благоговінням поклонився перед двома пустельниками, чим викликав нарікання серед своїх вельмож. Він вирішив провчити їх за допомогою чотирьох скриньок, дві з яких наповнив смердючими труп'ячими кістками і ззовні забив золотими цвяхами, а в дві інші вклав дороге каміння і зверху обмастив їх дьогтем. На запитання, котрі з них вартніші, вельможі одностайно вказали на позолочені скриньки. Вони визнали свою помилку, коли цар наказав відкрити їх – і так «присоромив тих панів і навчив їх не ошукувати себе зверхнім виглядом, але розумом доходити до внутрішнього змісту» [т. 21, с. 144]. Тому й поклонився пустинникам, бо збагнув їхню внутрішню шляхетність, коштовнішу, ніж царська корона і величність.

В «**Оповіданні про однорічних царів**» мешканці одного міста обирали собі царем чужинця на один рік, той правив ними згідно зі своєю волею й своїми бажаннями, а по році царя відправляли на безлюдний острів, де він, не готовий до такого розвитку подій, гинув від голоду. Проте коли царем обрали мудрого заможого, той заздалегідь подбав про своє майбутнє і жив на острові довго і щасливо. «Се оповідання, – резюмує автор, – дає нам образ посмертного життя. Тільки того можна вважати розумним чоловіком, хто добрими ділами, працею і чесним посту-

⁸²⁹ Літературознавча енциклопедія. Т. 2. С. 272.

пуванням здобуває собі вічну надгороду і добру пам'ять у людей по смерті» [т. 21, с. 115].

Цар Аггей («Оповідання про царя Аггея») через гордощі обурился від почутих євангельських слів «багаті зубожіють, убогі ж збагатяться», через що був покараний важким випробуванням і змушений був служити жебракам і виконувати непосильну працю. «Бог хотів не тільки покарати тебе за твої гордощі, – сказано Аггеєві у фіналі твору, – але дати тобі науку доброго царювання. Бо тільки той може розуміти і влегшувати горе інших, хто сам зазнавав його. І ти знаєш тепер, що значить горе, і будеш знати, на що вживати свою владу» [т. 21, с. 121]. Ця притча розвитком фабули перегукується з химерним оповіданням Франка «Як Пан собі біди шукав», хоч походження обох сюжетів різне.

В «Оповіданні про лакомого опікуна» мораль відверто не висловлено, адже вона й так зрозуміла з ходу розповіді: образ Печерської Богородиці виявляє й карає смертю нечесного опікуна. Схожа образна диспозиція простежується і в «Оповіданні про половчина». Киянин-русин відпускає на волю полоненого половця з вимогою привезти викуп і дає його «на заporуку» перед іконою святого Миколая. Коли половець легковажить присягою, святий двічі нагадує йому про неї й нарешті фізично карає його. «Оповідання про чоловіка, що позичав Богу» веде мову про грека-язичника, котрому християнський Бог чудесним способом дає змогу придбати значний матеріальний статок. Вражений силою й могутністю Всевишнього, він вирішує своє добро повернути на допомогу вбогим. «Має Бог тисячі способів, щоб достукатися до людського серця і отворити його на добро і милосердя, – констатує оповідач. – Одному отворить серце ударами горя і нещастя, а другому несподіваним і незаслуженим добродійством» [т. 21, с. 128].

Не обходиться без чуда і в «Оповіданні про розбійника Флавіана». Головний персонаж прикидається ченцем з метою проникнути в жіночий монастир і пограбувати його. Приймаючи Флавіана за святого подвижника й угодника, черниці монастиря просять його зцілити сліпоглухоніму дівчину. Коли ж несподівано для самого себе розбійникові вдалося оздоровити її, він зізнається в усьому, зрікається розбійницького життя й до смерти відмолює гріхи в монастирі. Нарешті, в «Оповіданні про каменяра Евлогія» головний персонаж, звиклий щедро ділитися з ближніми своїм скромним достатком, загордився від викопаного значного скарбу і забув про колишні добродійства, став жорстоким і пихатим, а старець Данило, який необачно поручився перед Богом за чистоту його душі, переживає важкі моральні страждання. Лишень повернувшись до колишньої каменярської праці (не без допомоги ангела), Евлогій знову знаходить душевну гармонію і спокій праведника, а зі старця милостивий Бог знімає нерозумне заручництво. Каменяр уособлює «полярні моральні парадигми» – «скромність і гординю, альтруїзм і захланність»⁸³⁰.

Чудесні перетворення, релігійно-церковна та релігійно-екзистенційна іконографія (образність), простота викладової стратегії, морально-етична проблематика, дидактична спрямованість, орієнтація на широке коло читачів – ось основні ознаки Франкової збірки.

⁸³⁰ Мельник Я. Иван Франко й biblia апоcтpуфа. С. 208.

3.23. На перехрестях століть

У 1900 році з'явився друком роман І. Франка «Перехресні стежки», одне з вагомих художніх досягнень письменника в царині великої прози і водночас вузловий пункт у його творчості між поетиками двох генерації. Роман надруковано на сторінках «Літературно-наукового вісника», того-таки року він вийшов окремою книжкою з дедикацією «Високоповажаним Марії і Михайлові Грушевським на доказ щирої приязни присвячує автор». Незважаючи на те, що на титульній сторінці вказано 1899 рік, книжка з'явилася наприкінці грудня 1900 року⁸³¹.

Назва твору символічна: його сюжетні лінії, кожна з яких позначає певний відтинок життєвого шляху персонажа, постійно перехрещуються, що передбачає наявність чисельних зустрічей та зіткнень протагоністів (іноді цілком для них несподіваних). Причому кожне з таких перехресть провокує подальший розвиток сюжету, тобто чергове зіткнення персонажів за нових умов, появу нових героїв та проблем, пов'язаних з цією появою. Поступове розширення часо-просторового континууму роману інтенсифікується шляхом різноманітних ремінісценцій, відступів у минуле, які, своєю чергою, мотивують теперішню диспозицію. «“Перехресна” композиція роману реалізується послідовно», – справедливо зауважував З. Гузар⁸³². Так, зустріч Рафаловича зі Стальським на початку роману одразу дає привід для спогадів про гімназійні часи обох персонажів, з яких молодший колега виніс згадки про цинізм і жорстокість Стальського, що й підтвердилося подальшим ходом сюжету. Саме завдяки Стальському Євгеній познайомився з Вагманом, лихварем і власником великого будинку, з Бараном, сторожем «камениці», з дамою у скромній чорній сукні, хода котрої сильно збентежила його і т. д. Таким чином у колізії роману втягуються все нові й нові постаті: маршалок Брикальський, бурмістр Рессельберг, повітовий староста, граф Кшивотульський, суддя Страхоцький, пройдисвіти Шварц і Шнадельський та інші. Микола Ткачук препарував «жанрову матрицю психологічного роману Франка», виокремивши в ньому такі структурні ознаки: «переривний, пульсуючий, хвилеподібний розвиток сюжету, паралелізм композиції, перевага суб'єктивного часу над історичним, зміна точок зору, внутрішня фокалізація»⁸³³.

Дещо спрощуючи проблему, Л. Луців зазначив, що «в “Перехресних стежках” рівнобіжно йдуть дві головні сюжетні лінії: Рафалович – Регіна та Рафалович – суспільно-політична праця; ці лінії так позаплутувані кримінальними діями, що повість в другій частині виглядає як сенсаційно-кримінальний твір, який зацікавлює читача таємничістю аж чотирьох вбивств»⁸³⁴. Тарас Пастух у композиції твору виокремив шість сюжетних ліній, «три з яких мають фрагментарний характер»⁸³⁵. Про кількість сюжетних ліній роману можна сперечатися, але виразно домінує в ньому магістральна – лінія Євгенія Рафаловича, до котрої поступово примикають інші: Стальського, Регіни, Вагмана, Барана, Брикальського, Рессельберга, Шнадельського, старости й інших. Сюжетогенними чинниками є зустрічі (зіткнення) персонажів на перехресних стежках роману, кожна з яких рухає сюжет до розв'язки, додає штрихів до характеру персонажів та інтригує читача. Напруга і водночас динаміка сюжету забезпечуються повторенням зустрічей-зіткнень тих самих дійових осіб за нових умов. Твір складається з 60 розділів, а один епізод-зустріч, за влучним спостереженням Т. Пастуха, займає не більше ніж чотири розділи, «тоб-

⁸³¹ Мороз М. Літопис життя і творчості Івана Франка. Львів: Артос, 2017. Т. III: 1900–1916. С. 29.

⁸³² Гузар З. Місто Івана Франка – Дрогобич. Дрогобич: Видавць Сурма С., 2008. С. 53.

⁸³³ Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка. С. 327.

⁸³⁴ Луців Л. Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. С. 480.

⁸³⁵ Пастух Т. Романи Івана Франка. С. 49.

то автор не дає довго зупинятись читацькій увазі на якійсь одній сюжетній лінії роману, він постійно їх змінює, чим також підтримує читабельність роману»⁸³⁶. Сюжетних перехресть у романі вдалося виявити 42. Згідно з режисурою розповіді, сюжетні лінії чергуються, а центральною постаттю твору є Євгеній Рафалович, котрий перебуває в центрі переважної більшості сюжетних вузлів та епізодів. Автор не дотримується хронологічної послідовності викладу, ускладнює розповідь ремінісценціями у минуле персонажів (Рафаловича, Регіни). Часто герої самі розповідають про своє колишнє життя (Стальський, Вагман), іноді довідуються про нього від інших (Стальський вияснює Рафаловичу причини хвороби Барана). На слухну думку Галини Левченко, «перехресні стежки – то, власне, і є перехрещення умовного теперішнього з умовним минулим у житті кожного персонажа»⁸³⁷.

Кожен із персонажів цього твору є носієм сформованого світогляду, має власні плани, інтереси, дотримується певних правил і норм поведінки. Будь-хто з них – специфічна особистість і в суто психологічному вимірі: зі своїм темпераментом, способом мислення, відвертими чи прихованими почуттями тощо. Франко не нехтує тут і психопатологічними типами (садист Стальський, епілептик Баран, ідіот Страхоцький). У роман уведено героїв різних соціальних верств (інтелігенти, землевласники, чиновники, селяни, міщани), професій (адвокат, лихвар, суддя, сторож), врешті – кількох національностей (українці, поляки, євреї). Тому символ «перехресні стежки» варто потрактовувати і як зіткнення інтересів, планів, темпераментів виведених особистостей, а також статевих, соціальних, національних особливостей їхньої психіки. Жид Вагман, наприклад, стає союзником українця Рафаловича не тому, що симпатизує його ідеям, а тому, що має у справі скликання селянського віча свій інтерес.

Все ускладнюється ще й тим, що персонажі (принаймні, головні) стоять на перехрестях стежок, вагаються, на який шлях їм ступити. Це роман про «розпуття велелюдні»⁸³⁸, про тих, хто збився з дороги (символічною тут є постать селянина, котрий заблукав у лісі) і хто знайшов «свій шлях широкий» і вказує дорогу іншим (Рафалович). Будучи багатограними, неоднозначними особистостями, герої роману опиняються перед проблемою вибору, а житейські перехрестя залишають свій відбиток на їхньому внутрішньому світі. Текст твору просвітлює не лише професійну та суспільну діяльність персонажів, а й інтимні, нераз глибоко приховані почуття. Як зауважив Микола Ільницький, «широта панорами звучується, але це звучення не послаблює соціальної вагомості зображення, навпаки, воно стискує його, як пружину, концентруючи риси соціальної типовості в характері персонажа, його переживаннях і емоціях»⁸³⁹.

Основні події твору відбуваються в «одному з більших провінціоальних міст» [т. 20, с. 173]. Зенон Гузар стверджував, що тим містом є Дрогобич: «Ринок, міський парк, ратуша з годинником, костел зі сквером, міст, Клекіт і, нарешті, Вигода. Такі основні топографічні пункти в перехресній композиції роману “Перехресні стежки”, в якому зображений так чи інакше Дрогобич»⁸⁴⁰. Із проєкцією

⁸³⁶ Там само. С. 54.

⁸³⁷ Левченко Г. Модерністичне «розхитування світу» в романі Івана Франка «Перехресні стежки» // Волинь – Житомирщина: Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2006. Вип. 15. С. 67.

⁸³⁸ Денисюк І. «Усе мистецьке є символом» (Розшифровані й нерозшифровані символи у «Перехресних стежках») // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2. С. 161.

⁸³⁹ Ільницький М. Повість «Перехресні стежки» і проблема художнього новаторства Івана Франка // Іван Франко і світова культура: М-ли Міжнар. симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3 кн. К.: Наук. думка, 1990. Кн. 1. С. 257.

⁸⁴⁰ Гузар З. Місто Івана Франка – Дрогобич. С. 55.

на сучасну топографію міста дослідник встановив точне місце розташування Вагманового будинку, в якому мешкав Рафалович, дому Стальського на передмісті, з'ясував ті міські топоси, де розгортаються основні колізії⁸⁴¹. У романі присутній також топос Львова – в ремінісценціях у минуле Рафаловича, студента третього року правничого факультету. У цьому місті Євгеній познайомився з Регіною на балу, де дівчина була в рожевій баловій сукні, відтак випадково зустрів її на вулиці, кваплячись на лекції, і саме тоді звернув увагу на її маєстатичну ходу, в якій було «щось незвичайне, щось таке, чого він досі не завважив у жадної жінчини, щось таке плавне, свободне, гармонійне», що змусило його зізнатися собі: «Отсей хід я пізнав би між тисячами!» [т. 20, с. 230]. Збентежений зустріччю, Рафалович, як несамовитий, блукає вулицями Львова й відвідує всі студентські бали з надією знову зустріти її. Знову зустрів випадково – на уроках музики, куди записався навмисно, завваживши, що й Регіна відвідує їх. Майже зізнавшись їй у коханні, отримав від неї візитну картку з адресою: «Вулиця Зелена, число 8, перший поверх, у Анелі Армашевської» [т. 20, с. 243].

Топографічний ряд роману доповнюють село Бабинці, де Євгеній став свідком похорону одразу сімох дітей, котрих медик зацепив зіпсованою вакциною; Гумницька, «мале, брудне жидівське містечко» з вибоїстими вулицями, «по яких селянські вози диркочуть, як кепський грач по клавішах розстроєного фортеп'яна» [т. 20, с. 305], де Рафалович виграв судовий процес у справі Ілька Марусяка; Буркотин, де меценас у корчмі викриває аферу Шнадельського.

За влучним спостереженням М. Ткачука, «кожен персонаж має свій простір, і цей аспект романного сюжету виступає як структурний момент, як ознака романного мислення митця»⁸⁴². Євгеній Рафалович – адвокат, котрий по прибутті до міста швидко здобув авторитет і популярність: селяни горнулися до нього зі своїми кривдами й жалями, міська верхівка та повітове дворянство змушене було зважати на нього як на сильну й харизматичну особистість. Вправний, кваліфікований і принциповий «меценас» (виграє процес селян проти маршалка Брикальського, справу Ілька Марусяка в Гумницьках), він викриває перед селянами шахрайство Шнадельського, котрий видає себе за адвоката і здирає з людей гроші, буцімто боронячи їх від набору в рекрути; позиває до суду лікаря, через недбалість якого померло семеро дітей, пише про це до віденських газет, і кореспонденції Рафаловича привертають до себе увагу суспільства; вживає всіх заходів, аби не допустити злиття панської і селянської позичкових кас. Одне слово, професійну діяльність Рафаловича виведено в романі достатньо зримо й мотивовано.

Разом з тим Євгеній виявляє себе й як активний громадсько-політичний діяч, який ставить собі за мету економічне й політичне піднесення народу, докладає чимало зусиль для його національного освідомлення, для пробудження народу (насамперед селянства) до захисту своїх прав, заходжується організувати центр українського національного життя. «Думка про конечність розбуджування селян до політичного життя, організування їх для політичної боротьби за свої права виступила в його душі не як далекий теоретичний постулат, а як справа необхідно потрібна, без якої навіть найбільшому народолюбцеві не можна й кроку зробити наперед» [т. 20, с. 330]. Мирослав Шкандрій пояснював витворення таких образів Франковим «страхом» за неготовність української нації перед політичною кризою, котру митець передбачав і відчував напередодні ХХ ст.: «Цей страх спонукав письменника зображувати героїв активними громадськими діячами й національними будителями з властивим їм

⁸⁴¹ Там само. С. 39–55.

⁸⁴² Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка. С. 317.

деміургічним прагненням витворити з народних мас організовану націю, що усвідомлює свої політичні цілі. Франко глибоко відрізняється від Драгоманова своїм наголошуванням на вирішальній ролі культурного діяча, що має забезпечити своєму народові духовний провід, а також новітнім розумінням нації як результату політичних та інтелектуальних конструкцій. Переживання й муки культурного діяча, свідомість якого набагато випередила свідомість народних мас і який не має розуміння з їхнього боку, – це, фактично, одна з головних тем Франка»⁸⁴³.

Шлях до взаємного порозуміння з селянами не завжди легкий і гладкий. Ті, звиклі бачити в інтелігентові «пана, що все за панами тягне», спершу не дуже довіряють йому й іноді ставлять під сумнів його ідеї (наприклад, в епізоді з покупкою толоки). Та, незважаючи на різні перешкоди, йому вдається організувати велике селянське віче, яке викликало широкий резонанс у повіті й започаткувало змагання селянства за свої права.

Більшої переконливості постаті Євгенія Рафаловича надає його історія нещасливого кохання, вплетена в текст роману окремою сюжетною лінією. Любов студента-правника до Регіни Твардовської, захоплення тією гармонією, яку випромінювала її постать, вимушене заміжжя коханої зі Стальським, важкі страждання Рафаловича, викликані цим, – ось основні епізоди цієї сюжетної лінії. Несподівана зустріч із коханою в домі її чоловіка-садиста через десять років після знайомства порушує душевну рівновагу Євгенія, відпочоує від реалізації задуманих планів і навіть на якийсь час навіює думки про зречення їх на користь коханої. Обставини склалися так, що гармонійно поєднати націєтворчу діяльність із щасливим подружнім життям Рафалович не може, тож мусить зробити свій вибір. Збагнувши, що повернути втрачене неможливо («Стрічаються перехресні стежки на широкому степу та й знов розбігаються! Таке буде й наше. Що вона мені тепер, і що я їй? Нічогосінько. Перелетні тіні, що мигнуть понад долиною і не лишать по собі нічого-нічогосінько...» [т. 20, с. 272–273]), Рафалович водночас усвідомив, що пережив вирішальний момент у своєму житті, коли, «зневірений у своє діло і в свій народ, готов був кинути все, віддати все для неї» [т. 20, с. 287], «покинути все те, вимріяне, вилеліяне, підготоване зусиллями його душі і бажаннями його серця, покинути і занехати задля жіночих очей, задля блідих, болящо стиснутих уст! Боже, невже се був він?» [т. 20, с. 290]. Здійснивши вибір на користь громадської праці, Рафалович вилікував себе від любовного засліплення. Сучасна дослідниця стверджує, що роман «Перехресні стежки», як і «Не спитавши броду», наводить на думку, що «образ польки-жертви, що його створив Франко, служить тільки резонансом спротиву проти польськості. Такі його персонажі, як Граб і Рафалович, входячи в ближчі стосунки з польками, зрештою зрікаються любові, що її інтерпретують як вияв людської слабкості та егоїзму, перевагу особистого щастя над щастям нації»⁸⁴⁴. Хай там як, а слушність має Мирослава Крупка у тому, що випробування чоловіка у Франкових творах часто «будується на зіткненні чоловічого раціонального прагматичного світу із ірраціональною деструктивною силою, яку несе в собі жінка»⁸⁴⁵.

Як уже йшлося, естетичним предтечею «Перехресних стежок» став роман «Лель і Полель», у якому брати Владко (адвокат-«хлопоман») і Начко (редактор прогресивної демократичної газети) Калиновичі закохуються в одну дівчину. Регіна обрала Владка, Начко ж із головою поринув у суспільну працю, при цьому зра-

⁸⁴³ Шкандриї М. В обіймах імперії. Російська і українська літератури новітньої доби. С. 304.

⁸⁴⁴ Glinianowicz K. Z cienia polskości: Ukraińska proza galicyjska przełomu XIX i XX wieku. S. 110.

⁸⁴⁵ Крупка М. Світ жінки у прозі Івана Франка // Іван Франко: Дух, наука, думка, воля. Т. 1. С. 797.

див свої переконання, а зрада викликала в його душі важкі муки. Не витерпівши їх, він наклав на себе руки. У «Перехресних стежках» конфлікт між особистим і громадським Франко переселив у душу однієї особи – Євгенія Рафаловича, котрий неначе компенсував помилки героїв попереднього твору. «Лель і Полель» та «Перехресні стежки» – романи з життя інтелігенції, яких в українському письменстві тоді бракувало, твори з виробленим стилем інтелектуального спілкування («конверзації»), і в цьому виявляється їхнє новаторство.

Роман Чубатий у спогадах про Івана Франка стверджував, що письменник не любив говорити про свої особисті справи і публічно виявляти власні переживання. «Все ж таки, – продовжував він, – навіть із його уриваних і недоговорених речень ми довідалися дещо, чого тоді не знали або не мали можливості де-небудь вичитати.

І так, Іван Франко “зрадив” нам, що в особі д-ра Рафаловича у повісті “Перехресні стежки” він висвітлив громадську діяльність д-ра Євгена Олесницького в початках його адвокатської праці»⁸⁴⁶. Р. Горак та Я. Гнатів стверджували: «<...> критики при аналізі твору зійшлися на тому, що прообразом Євгенія став товариш Івана Франка Євген Олесницький, з яким письменник у той час особливо зблизився і тому знав багато подробиць з його життя. Євгена Олесницького Іван Франко запросив бути адвокатом у справі суперечки між Гринем Гавриликом, своїм вітчимою, та братами Захаром і Онуфрієм за батьківський спадок. З оповідей Олесницького на сторінки роману перейшла реальна постать та історія лихваря Вагмана і його вбивць Шварца й Шнадельського»⁸⁴⁷. Валентина Кухар також вважала Олесницького прототипом образу Рафаловича: «І. Франкові навіть вдалося додати у Є. Олесницькому певний літературний тип (впевненої, розумної, освіченої, багатогранної людини, щиро відданої національній справі) і увіковічнити його в образі головного персонажа повісті “Перехресні стежки” Євгенія Рафаловича»⁸⁴⁸. Дещо по-іншому пояснював походження образу Рафаловича Михайло Мочульський: «Герой цієї повісти має подвійне обличчя – Франкове і Франкового приятеля, пок[і]йного] д-ра Євгена Олесницького, прегарного промовця, визначного адвоката й відомого громадського діяча. Коли поет малює громадську діяльність героя, – виступає на сцену д-р Рафалович-Олесницький; коли ж малює любовні переживання героя, бачимо на сцені автора “Зів’ялого листа”»⁸⁴⁹. У монографії Р. Горака та Я. Гнатіва чітко окреслено інтенції Франка щодо створення образу інтелігента-народолюбця: «Іван Франко художніми засобами показував і водночас підказував інтелігенції, що вона повинна робити, аби бути корисною своєму народові <...>. Проблема адвокатів на той час була дуже гострою для українського селянина <...>. На сторінках роману Євгеній Рафалович виростає майже до ідеалу народного захисника та справжнього українського інтелігента, на появу якого чекало українське суспільство та українська література»⁸⁵⁰.

Михайло Мочульський свого часу відшукав чимало перегуків між ліричною драмою Франка «Зів’яле листа» та романом «Перехресні стежки»: «Порівняйте “Зів’яле листа” з “Перехресними стежками” і пересвідчитесь, що повість доповнює ліричну драму. Душевні переживання героя змальовані ядерними, короткими, драматичними словами в поезії; зате фізичний і духовий образ героїні

⁸⁴⁶ Чубатий Р. Спогади про Івана Франка // Спогади про Івана Франка. С. 764.

⁸⁴⁷ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Львів: ВЦ імені Івана Франка, 2006. Кн. 7: Протистояння. С. 566.

⁸⁴⁸ Кухар В. З історії взаємин між Іваном Франком та Євгеном Олесницьким // Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові. Львів: Каменяр, 2004. Вип. 4. С. 166.

⁸⁴⁹ Мочульський М. З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896–1916). С. 41–42.

⁸⁵⁰ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 7: Протистояння. С. 566.

“Зів’ялого листя” виступає пластичніше в повісті. <...> “Зів’яле листя” написане підо впливом живого, свіжого, еротичного захоплення; у “Перехресних стежках” малює поет еротичні почування, просіяні через густе сито рефлексії. Фізичні риси героїні любовної драми однакові в поетичних строфах і в прозі, тільки що її візерунок писаний у “Зів’ялому листі” рукою захопленого поета, у “Перехресних стежках” значно вже поправлений рукою холодного анатома <...>. Та й візерунок душі героїні не таким гарним виступає перед нами у “Перехресних стежках”, як у “Зів’ялому листі”: вона – не українка, малоосвічена, а середовище, в якому вона жила, – досить загадкове»⁸⁵¹. Крім того, і образ ліричного героя драми, і постать його обраниці – синтетичні, неоднорідні, скопійовані з різних джерел. І в ліричній драмі, і в романі кохана жінка у свідомості чоловіка підноситься до рівня ідеалу; нерозділене кохання для чоловіків в обох творах – справжня драма; і в «Зів’ялому листі», і в «Перехресних стежках» справжнім демоном розлуки постає тітка дівчини, можливо, навіть із однаковим ім’ям (А. Г. та Анеля відповідно), рука котрої у видіннях персонажів простягається з гробу; суголосність пісень у драмі й романі, котрі лунають у найважчі для героїнь моменти («Ой ти, дубочку кучерявий...») – «Ой вербо, вербо кучерява...») та ін.⁸⁵²

У «Перехресних стежках» продовжено й низку колоритних жіночих образів. Регіна Твардовська (Стальська) позбавлена тут ореолу фатальності, що його мала її попередниця Регіна Киселевська («Лель і Полель»). Кохаючи Євгенія, вона, сирота, за велінням «цьоці» Анелі Армашевської змушена вийти заміж за тирана Стальського і десять років терпіти душевні й фізичні муки: цинізм, жорстокість, знущання з боку чоловіка. Роман Голод слушно зауважував, що об’єкт знущання «мусить бути невинним і беззахисним, оскільки чим безглуздіший і несправедливіший злочин, тим сильніше він подразнює нерви. Тому Франкові “принижені й ображені” – священники (“Панські жарти”, “Основи суспільності”), діти (“Галаган”, “Отець-гуморист”, “Оді profanum vulgus”), жінки (“Перехресні стежки”, “Великий шум”), тварини (“Мій злочин”, “Перехресні стежки”, “У столярні”))»⁸⁵³. Розтоптана душевно, Регіна все ж віднайшла в собі твердість (образно кажучи, міцнішу за сталь), щоб зізнатися чоловікові в коханні до Євгенія, зважитися покинути мужа й фізично (хай у стані афекту) розправитися з ним. Ім’я героїні символічне, на що свого часу звернув увагу І. Денисюк, апелюючи до вірша М. Вороного «Ave Regina!» (1913)⁸⁵⁴, написаного до 40-річчя творчої праці І. Франка. У ньому є такі рядки:

Стоптані перли, зів’ялі листки
Вслали його перехресні стежки...
Зрадила доля мужицького сина!..
Але, й останній свій ронячи цвіт,
Серце їй слало привіт:

Ave Regina...⁸⁵⁵

Поет сприймає образ Регіни крізь призму Франкового біографізму, вважаючи його прототипом Целіну Журовську, про що недвозначно вказує у своїх спогадах: «Все своє життя Франко кохав тільки одну пані, і кохав її платонічно, як

⁸⁵¹ Там само. С. 42.

⁸⁵² Див.: *Легкий М.* Ремінісценції «Зів’ялого листя» у прозі І. Франка // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2001. Вип. 64. С. 44–53.

⁸⁵³ *Голод Р.* Натуралізм у творчості Івана Франка. С. 85; *його ж.* Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ ст. С. 113.

⁸⁵⁴ *Денисюк І.* «Усе мистецьке є символом». С. 153–154.

⁸⁵⁵ *Вороний М.* Твори. К.: Дніпро, 1989. С. 177.

Данте свою Беатріче. Не назову її прізвища, скажу тільки, що під іменем Регіни Франко виводить її в своїх поетичних і прозових творах (“Лісова ідилія”, “Перехресні стежки”). <...>

Нею натхнений, він написав “Зів’яле листя” та інші поезії.

Честь їй висока за це. А ще більша честь належить їй за те, що, коли вже умирав наш поет... це була вона, та єдина поважана і старша пані, що приходила його навідувати і своєю пестливою рукою назавжди закрила його згаслі очі.

Вона була полькою»⁸⁵⁶.

У тому ж вірші Вороний називає ліричну героїню «королевою мрій», що й дало І. Денисюкові підстави ствердити: такий «синонім Регіни у Вороного надзвичайно влучний. Він глибоко закорінений в інтимну лірику Франка й виражає сутність того типу кохання», коли ліричний герой «любить не реальну людину, а виідеалізований її образ, любить своє страждання»⁸⁵⁷. На доказ цього твердження дослідник віднайшов кілька прикладів зі збірки «Зів’яле листя», зокрема: «Ні, не тебе я так люблю, / Люблю я власну мрію!» [т. 2, с. 145]. Очевидно, що постать героїні роману, як і образ Регіни Киселевської (про це вже йшлося), певною мірою співвідноситься з особою Целіни Журовської, коханої І. Франка, а тип любовного почуття Рафаловича зіставний з інтимними переживаннями самого письменника. Справді, «Євген Рафалович живе більше споминами-мріями про Регіну, ніж насолодою реальних контактів з нею»⁸⁵⁸. Ось, приміром: «Спомини про Регіну не покидали його, він рвався до неї думками, мріями <...>» [т. 20, с. 244]; «Не судилося мені поділяти з тобою прозу життя, – промовляв він [Рафалович. – М. Л.] до фігури, що жила в його уяві, – та, може, се й ліпше. Ніякий шлюб, ніяка розлука не заборонить, щоб ти була поезією мого життя» [т. 20, с. 244].

Проте прочитання цього образу крізь призму суто біографічних мотивів не вичерпується. Саме ім’я персонажа символічне. «Регіна» в перекладі з латинської – королева (цариця). У «Перехресних стежках» ця героїня не має такої маєстатичності королеви, як мала її попередниця з роману «Лель і Полель». Її екзистенція у творі конотується радше з ознаками «біль», «страждання», «терпіння», «мука», «приниження», – з усім тим, що, зрештою, пов’язане з втраченим коханням і десятилітнім життям із нелюбом-деспотом. Означення «королева» має в романі радше зворотну антиципацію – «некоронованої королеви». Діамантової корони (нею – о іронія! – виявилось скло від пляшки, яку покинули геодезисти на вершку гори), що її вимріяла дитяча уява, їй не судилося відшукати в реальному житті, хоча справжнім діамантом було для неї кохання Євгенія. В афективному монолозі вона зізналася: «Мені тепер ясно: се мрія мого щастя, мрія, яка хоч раз у житті прокидається в кожної людини і тягне, і манить її кудись високо, в ясні простори. <...> Слухай, Геню! Мені тепер ясно – ох, аж болоче ясно, що тим моїм діамантом був ти, була твоя любов» [т. 20, с. 405]. Отой «блискучий камінець на сонячній вершині» виконує, за Христиною Ворок, функцію своєрідної емоційної розрядки, котра вивільняє свідомість жінки від пережитих страхів. «Письменник вклав у цей образ багатозначну символіку. У фольклорі і літературі камінь є символом буття, означає міць і гармонійне примирення із самим собою, символ єдності та сили. Водночас він асоціюється з душевними муками (у народі кажуть “камінь на душі”, “камінь на серці”»⁸⁵⁹.

⁸⁵⁶ Вороний М. Перші зустрічі з Іваном Франком // Спогади про Івана Франка. С. 379.

⁸⁵⁷ Денисюк І. «Усе мистецьке є символом». С. 154.

⁸⁵⁸ Там само. С. 155.

⁸⁵⁹ Ворок Х. Поетика сновидінь у прозі Івана Франка. С. 158.

Слід зазначити, що роман інкрустований багатьма символічними деталями, за допомогою яких письменник поглиблює семантику «перехресних стежок». Так, вагому роль у техніці характеротворення персонажів відіграють, зокрема, портретні деталі. Зустріч із Регіною – дамою в скромній чорній сукні – не випадково бен-тежить Рафаловича, викликаючи в душі напівзабуті спогади. «Символіка чорного, пов'язаного з Регіною, набуває особливих значеннєвих відтінків. Це – бездомне сирітство, повна ізоляція, <...> глуха самота, бездомна недоля, коли всяке бажання і всяка надія щастя завмирають у душі, замкнутість, щоправда, горда і шляхетна»⁸⁶⁰. Вагому роль кольору, «який пронизує всю словесну канву твору, виконує чорний, до якого іноді приєднується білий, контрастуючи з чорним, а іноді підсилюючи його символіку»⁸⁶¹. Так само не випадково Регіна з'явилася перед Рафаловичем у злежаному білому шлюбному вбранні. «Отся сукня, – мовила вона, звертаючись лицем до Євгенія, – була символом мого найбільшого нещастя» [т. 20, с. 264]. Має рацію сучасна дослідниця: «Закорінений в українській лінгвоментальності символ білого шлюбного одягу як атрибута невинності, чистоти, радості трансформується в бінарний кольористичний знак, який дешифрується у свідомості обох персонажів. <...> Відтак у контексті роману відбувається десемантизація білого кольору, його символічна трансформація у знак порожнечі та смерті»⁸⁶².

Зрештою, символічним є й ім'я Євгенія Рафаловича. І. Денисюк вважав, що в романі міститься прихована полеміка з автором «Євгенія Онегіна»: «Пушкінському образу зайвої людини Франко прагнув протиставити Євгенія Анти-Онегіна, образ людини діяльної, заангажованої в громадську справу і водночас мужа не лише суспільного обов'язку, а й лицаря монолітної вірності в коханні»⁸⁶³. Крім того, Рафалович у романі є антиподом антихриста (саме таким бачить його у своїх епілетичних мареннях Баран), тобто Месією, за яким приховано натяк на месіанську роль національно свідомої демократичної інтелігенції. «Перехресні стежки» Франко написав невдовзі після вступу до національно-демократичної партії (1899), котра була зорієнтованою не лише на селянство й робітництво, а й на інтелігенцію⁸⁶⁴.

Прізвище Євгенія співвідноситься з ім'ям архангела Рафаїла, котре в перекладі з іврити означає «Бог уздоровлює, зцілює»⁸⁶⁵. Він – персонаж старозаповітної книги Товита; приховуючи свою справжню ангельську суть, у вигляді звичайного юнака береться супроводжувати молодого Товію у далекій і небезпечній дорозі до Мідії. У розмові з Товією він кілька разів підкреслив: «Так! Я там бував часто й знаю дуже добре всі дороги» (5: 6); «Можу піти з ним, та й дороги її усі знаю <...>. Знаю всі її дороги» (5: 10); «<...> живі-здорові пустимосся в дорогу й живі-здорові повернемося назад до тебе, дорога-бо безпечна» (5: 17). Мудрий Товит (батько Товії), незважаючи на незрячість, розпізнав ангельську природу синового супутника й так підбадьорював дружину: «Не побивайся! Наша дитина здоровою піде в дорогу і здоровою повернеться назад до нас <...>. Не журись, не бійся за них, сестро, бо ангел добрий буде його супроводжувати, йому щаститиме в дорозі, і він повернеться живим-здоровим» (5: 21–22)⁸⁶⁶. Так і трапляється, тож

⁸⁶⁰ Сербенська О. Мовний світ Івана Франка (Статті, роздуми, матеріали). С. 126.

⁸⁶¹ Там само. С. 123.

⁸⁶² Швець А. Художня функціональність кольоративів у прозі Івана Франка // Дивослово. 2006. № 6. С. 58.

⁸⁶³ Денисюк І. «Усе мистецьке є символом». С. 159–160.

⁸⁶⁴ Там само. С. 160.

⁸⁶⁵ Лангдуа А., Ле Муане А., Спіс Ф., Тібо М., Требушон Р., Фуйу Д. Святе Письмо в європейській культурі. Біблійний словник. К.: Дух і літера, 2004. С. 184.

⁸⁶⁶ Святе Письмо Старого та Нового завіту. [Б. м.], 1991. С. 494–495. У дужках перша цифра позначає розділ, друга – вірш.

Рафаїла, який діє лише в цій біблійній книзі, можна сміливо назвати покровителем шляхів. Рафалович у романі, як старозаповітний юнак-ангел, показує дорогу заблуканому селянинові (теж символічний образ!), навчас, пояснює, переконує, наставляє на «вірну дорогу». Пригадаймо, що образ ангела, котрий виводить героя на темної лісової гушавини на істинний шлях завуальовано присутній у філософській казці-притчі «Рубач».

Крім того, «Євген» у перекладі з грецької означає «шляхетний», «благородний». Євгеній – селянин за походженням, інтелігент за соціальним статусом і демократ та «хлопоман» за переконаннями, котрий керується високими й шляхетними національними ідеалами, підіймаючи селян на боротьбу за громадські та національні права. Першочергове завдання, що його ставить перед собою, чітке й зрозуміле: «Треба провести їх через школу життєвої освіти, збудити в них громадського духа», «щоб чоловік привикав жити з людьми, порозуміватися з ними, солідаризуватися» [т. 20, с. 251].

Валер'ян Стальський – акцентуїтована постать у романі, тип жорстокого, цинічного й егоїстичного чоловіка «з чітко вираженими садистськими нахилами»⁸⁶⁷, справжнього мучителя своєї жертви. Цікаво, що жодних ремінісценцій у минуле персонажа з метою вмотивувати його характер Франко не подає. Як сформувався такий тип особистості – залишається невідомим. Уперше зустрівшись із ним по приїзді до нового місця праці, Рафалович пригадав лише виняткову жорстокість Стальського, коли той найрізноманітнішими способами мучив kota. Садистичні прояви свого характеру він спрямовує на беззахисну Регіну, виробивши собі цілу систему поглядів на жінку, сім'ю, подружні стосунки тощо. «З жінками треба круто держатися, – повчає Стальський Рафаловича. – Треба проявляти характер, треба брати їх під ноги, а то вони візьмуть вас. <...> Жінку треба держати під доглядом. У неї курячий мозок, їй аби що-небудь, і готова наробити таких дурниць, що десять розумних чоловіків не висьорбають того скандалу» [т. 20, с. 213]. Пояснюючи своє одруження фаталізмом, він заявляє: «<...> яка безодня глупоти, фальшивості, тупої злості, зрадливості таїться в тім жіночій серці, таїться під тим солодким виразом жіночих очей, сичить до нас із чарівного усміху жіночих уст!» [т. 20, с. 198]. «Найнебезпечнішим, найфальшивішим і найбільше егоїстичним гатунком жіночого звіра» він вважає блондинок (така Регіна) і розповідає Рафаловичу кілька епізодів своїх вишуканих знущань із дружини. На сторінках роману він неодноразово влаштовує Регіні сцени, зневажає її навіть при свідках, підіймає на неї руку. «Скотина в людській подобі», «найлютіший звір із усіх, яких знає зоологія», – так характеризує Стальського Рафалович, а вибухи його дикої ненависти до жінок він пояснює впливом власної жорстокості цієї людини. Тарас Пастух услід за Карлом Леонардом зараховує Стальського до «демонстративно-застряглою» типу садиста, зазначаючи, що його «застряглий характер» виявляється «у впертому, більш ніж десятилітньому знущанні зі своєї жінки», а демонстративність – у розігруванні кількох ролей: чоловіка, що прагне примирення з дружиною, чоловіка, який буцімто дає дозвіл на адюльтер жінки з колишнім коханим, а також «морально обуреного» чоловіка⁸⁶⁸. К. Шмега зараховує Стальського до типу «брутального чоловіка», для якого жінка – «це об'єкт здійснення влади, особа, призначення якої – підкорятися йому», а маскулітність цього персонажа «має багато ознак тваринної, більше того – хижацької поведінки»⁸⁶⁹. У деяких Франкових творах, зокрема й у «Перехресних

⁸⁶⁷ *Голод Р.* Натуралізм у творчості Івана Франка. С. 81.

⁸⁶⁸ *Пастух Т.* Романи Івана Франка. С. 112–113.

⁸⁶⁹ *Шмега К.* Мовленнєва репрезентація маскулітних персонажів у прозі Івана Франка. С. 598–599.

стежках», за влучним спостереженням сучасного дослідника, «матеріалістично й і фізіологічно детермінованим “анімілізованим” постатям (обов’язково негативним персонажам) протиставляється авторський ідеал – персонажі, деколи аж надто рафіновані». У романі письменник протиставляє романтичне платонічне кохання Регіни і Євгенія брутальному ставленню Стальського до дружини. Романтична ж гостросюжетність «співіснує з надмірно деталізованим описом справ, які веде в суді Рафалович», і таким чином Франко «використовує контраст як засіб увиразнення для підвищення експресивності твору»⁸⁷⁰.

О. Грушевський звернув увагу на «жорстокий талант» Франка при виведенні цієї постати: «З своєю жорстокою експресією малюнок родинного життя Стальських, чи ліпше катування Стальським своєї жінки, може зайняти місце разом з малюнками бориславського життя та дрогобицької тюрми: се все малюнки людської жорстокости, від яких холоне серце читача. <...> Треба показати се, засмутити спокійних, обурити задовольнених життям: коли ся дійсність брудна і гидка, “де ж нам взяти кращих декорацій?” Через те, малюючи з рішучою одвертістю умови людського життя, письменник кілька раз наводить в своїх оповіданнях також сцени катування звіра людиною або людини людиною, і се з невимовно жорстокою реалістичною експресією»⁸⁷¹. З іншого боку, за міркуваннями Грушевського, «той письменник, що дав малюнки бориславського пекла або дрогобицької тюрми, що намалював родинне життя Стальських або сцену катування kota, вмів також добре передати вражіння чаруючої місячної ночі, ніжні відтінки кохання або перші, неясні, напів ще не свідомі альтруїстичні змагання у цілком, здавалось би, загубленої людини на дні суспільства»⁸⁷².

У монографії «Співець боротьби і контрастів» (1913) С. Єфремов назвав Франка жорстоким талантом: «<...> серед його письменницьких прикмет є заложений у самій вдачі нахил до малювання життєвих контрастів, – таких ситуацій, що не тільки суперечать, а просто-таки всією істотою своєю протестують проти околиць обставин. Де-небудь на лоні природи, серед ідилічних, тихомірних, можна сказати, обставин, письменник змалює вам зненацька таку картину, такий “веселенький пейзажик” покаже, та ще й з такими деталями зовсім не ідилічної натури, що у вас од жаху морозом сипне по спині»⁸⁷³. Це положення дослідник проілюстрував прикладами з оповідання «На лоні природи» (знуцання Едмунда над рибою), повісти «Воа constrictor» (образ Готліба), роману «Основи суспільности» (постать графа Торського). Такі зразки, за Єфремовим, можна віднайти мало не в кожному творі, отже, «<...> якоїсь дози жорстокости в Франковій творчості не можна не добачити». «З природи своєї його талант має з цього погляду схожі риси з талантом Достоєвського, тільки що український письменник пішов діаметрально супротивним шляхом *щодо напрямку* своєї творчости. <...> Наш же письменник, навпаки, забив у собі жорстоку сторону свого таланту й вийшов на справжнього співця любови та гуманности. Надто характерно, що зазначені приклади лютої раз у раз потягають за собою реакцію й доводять до муки та страждання самих же мучителів»⁸⁷⁴. Його жорстокий талант «тільки помалу про себе нагадує»; від надмірної жорстокости в творах письменника рятує «громадянська жилка». Іншими словами, боротьба за громадські ідеали якщо не знищила зовсім, то принаймні по-

⁸⁷⁰ Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка. С. 83; його ж. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX ст. С. 45.

⁸⁷¹ Грушевський О. Сучасне українське письменство в його типових представниках. Іван Франко. С. 38.

⁸⁷² Там само.

⁸⁷³ Єфремов С. Співець боротьби і контрастів. С. 171.

⁸⁷⁴ Там само. С. 173.

гамувала «природжену жорстокість таланту», існування в його душі «мучительських інстинктів»⁸⁷⁵. Варто зазначити, що у спогадах про Франка Єфремов писав про цей уступ зі своєї праці й реакцію Франка на нього: «У мене крутилось на язичі одне питання [при зустрічі з Франком у Львові 1903 року. – *М. Л.*], та я не став його зачіпати. Річ у тому, що тоді вже була надрукована в “Киевской старине” моя праця про Франка (“Певец борьбы и контрастов”) і я знав, що взагалі Франко поставився до неї прихильно, ба навіть запропонував був мені, дізнавшись, що її цензура пошарпала, надрукувати цілу в Галичині. Але було в ній одне місце, яке мені самому здавалось ризикованим, – це те, де мова про споріднення Франкового таланту з “жорстоким талантом” Достоевського. І Франко того вечора сам звернув увагу на це. “Дивно, як ви вгадали... адже я ніколи про це не писав. Достоевського я люблю найбільше, може, з усіх письменників. Москалі самі не знають, який скарб посідають в особі цього геніального серцезнавця, не розуміють і не цінять його як слід...” І полилась блискуча імпровізація про Достоевського, гаряча, піднесена, ентузіастична, з мого погляду в багатьох точках сумнівна, але я не змагався, бо вгадував тут не так строгу логічну концепцію, як вплив певного настрою»⁸⁷⁶.

Образи Готліба та Торського, – вів далі Єфремов у праці «Співець боротьби і контрастів», – «це, сказати б, тільки ескізні контури, не зовсім виразні й не зовсім вдатні, що ними художник силкувався, може, полегшити свою творчу фантазію, скинути з неї вагу того образу, що невідступно бував у ній і шукав собі способу, як би живим тілом обрости. Проте й по цих квіточках жорстокости образ той таки не одступився й не зник, аж поки не вилився в таку прикметну, сильно й яскраво окреслену ягуду, як характерна постать Стальського (повість “Перехресні стежки”). Чи цю постать витворено під безпосереднім впливом схожих з нею постатів у творах Достоевського (Свидригайлов, герой без наймення з “Записок из подполья” тощо), з якими багато має спільного навіть тоном своїм – отим підсолодженним многоглаголанням та нездержливою охотою до порожньої балаканини; а чи вона повстала в результаті спостережень самого автора та його власного художнього натхнення – цього тепер не можу сказати <...>. Далеко важніше в цьому разі те, що в постаті Стальського скристалізовано і втілено той образ натхненного мучителя з природи, що в невиразних абрисах давно вже носився перед Франком як свідок отієї недорослої жорстокости в натурі у самого письменника»⁸⁷⁷. Стальський, за спостереженнями Єфремова, творить свої «гідотнії» вчинки з цинічним артистизмом, з диявольською благодущністю, смакуючи й упиваючись ними.

Вивівши цю постать, письменник «завершив цим боротьбу межі глибоко захованим у його душі зародком “жорстокого таланту” й пануючими у вдачі ризиками гуманізму та високої любови»; з потаємної боротьби у власній душі Франко немовби хоче промовити, що й йому ніщо людське не чуже, отже, й у нього бувають хвилини, коли в душі зникає рівновага, коли кращі риси людської природи замовкають, а «натомість голосно озивається змія непевности й розчарування, що затроює на якийсь час своїм жалом та руйнує оте завзяття в боротьбі за дорогі ідеали. Важка ця боротьба людини з самим собою, з непевностями й розчаруваннями». «Людина боротьби, він і в собі самому переживає боротьбу, і, вийшовши з неї переможцем, загартується морально до все нової й нової діяльності, до якої береться з більшим ще завзяттям та енергією»⁸⁷⁸.

⁸⁷⁵ Там само. С. 174, 175.

⁸⁷⁶ Єфремов С. Зі спогадів про Ів. Франка // Спогади про Івана Франка. С. 305–306.

⁸⁷⁷ Єфремов С. Співець боротьби і контрастів. С. 176.

⁸⁷⁸ Там само. С. 180, 182–183.

Хоч би там що, та постать Стальського є цікавим й оригінальним фактом у царині імагографії не лише Франкової прози, а й української літератури ХІХ – початку ХХ століть.

Ще одна психопатологічна постать у романі – напівбожевільний епілептик Баран, сторож будинку, в якому мешкає Рафалович. Історія його хвороби читачеві відома з уст того-таки Стальського: епілепсія і пов'язані з нею психічні відхилення спричинені постійними стресами через зраду дружини. (Її він урешті-решт утопив.) На сторінках роману персонаж представлений зі своєю не завжди зрозумілою логікою думок і вчинків. Уявивши Рафаловича Антихристом, котрий скоро має «печатати людей», він за допомогою балії і праників прагне збудити зі сну передноворічне місто, чекає приходу втопленої Зосі. Візії Барана разом з іншими засобами «розщеплюють» реалістичну текстуру роману, урізноманітнюють її, поглиблюють філософічність твору.

Шахрайська лінія та детективний елемент сюжету пов'язані з образами пройдисвітів Шварца і Шнадельського, колишніх судових службовців, прогнаних із судівництва за крадіжки та зловживання. Всілякими способами намагаючись роздобути гроші для еміграції в Америку, вони врешті жорстоко вбивають Вагмана, інсценізувавши його самогубство. За О. Сербенською, «поняття чорного є у словах – назвах злого, гріховного, темного, багато чорного в тривожному, сповненому жахів сні Рафаловича. Виразним мазком чорного є також прізвище пройдисвіта, шахрая і злочинця Шварца (німецьке schwarz – чорний), підсилює цю барву, мабуть, і прізвище Баран»⁸⁷⁹. Шварц і Шнадельський являють собою авантюрні типи злочинців⁸⁸⁰, котрі з метою збагачення вдаються до найрізноманітніших способів обману й шахрайства, навіть до вбивства. Шнадельський, наприклад, видаючи себе за адвоката, видурює в селян гроші, за які буцімто може звільнити сільських парубків від «бранки», тобто призову до війська. Рафаловичу вдалося викрити аферу дурисвіта. Якщо Шнадельський – психотип «“тривожної” особистості»⁸⁸¹, не здатної на скоєння вбивства (після вчинення злочину не витримує важкого стресу, зізнається і вкорочує собі віку), то Шварц – холоднокровний душолюб, котрий ретельно сплановує мордерство й пограбування Вагмана, з цілковитим спокоєм чинить убивство та з холодним розрахунком залишає місце злочину. Франко не цурається жаского натуралістичного опису акту забійства: «Але в тій хвили 3-за плечей Шнадельського висунувся Шварц і скочив до Вагмана. Сей пробував схопитися з крісла, та Шнадельський одною рукою притиснув його за плече, а другою затулив йому рот. <...> В тій хвили Шварц закинув на його шию тонкий, міцний шнурок і стиснув щосили. Вагман широко витріщив очі, голос замер у його горлі.

<...> Коли стиснули міцно за шнур – Шварц за один кінець, а Шнадельський за другий, то Вагман, сидячи на кріслі, сказано затрепав ногами. Вони не пускали, тиснули щораз дужче. Ще кілька рухів то руками, то ногами і – спокій» [т. 20, с. 426].

Маршалок Брикальський, власник Буркотина, – перший опонент Рафаловича по приїзді в місто. У нього адвокат виграв справу про селянське пасовище. Майже збанкрутілий поміщик, він з метою порятунку свого матеріального становища задумав об'єднати панську та селянську позичкові каси, плете інтриги проти графа Кшивотульського, справу селянина Гриця Галабурди використовує як компромат проти нього. Аби заручитися підтримкою впливового очільника окружного суду,

⁸⁷⁹ Сербенська О. Мовний світ Івана Франка (Статті, роздуми, матеріали). С. 123.

⁸⁸⁰ Швець А. Злочин і катарсис. С. 90.

⁸⁸¹ Там само. С. 91.

він влаштовує гучні іменини своєї дружини, на яких ведуться салонні розмови, внаслідок яких персонажі досягають компромісу: Брикальський береться залагоджувати справу Кшивотульського, а той не втручається в реформу повітових кас і не заважає маршалкові привласнити 80000 тисяч ринських із селянської каси. Президент окружного суду дає на це мовчазну згоду. Лише заходами Рафаловича задум Брикальського було викрито.

Граф Кшивотульський – ще один представник польської шляхти, консерватор, котрий вважав, що скасування панщини «зруйнувало панів матеріально, а хлопа морально», адже пан, на його думку, є єдиною для селянина інстанцією в господарських, громадських та судових справах. Граф дотримується тієї думки, що «одинокий параграф, пригідний для хлопа – бук» [т. 20, с. 337]. Коли селянин Галабурда відважився заявити, що панського суду не визнає, граф покарав його двадцятьма п'ятьма канчуками, за що селянин подав на нього скаргу до суду. Вона й стала козирем у руках Брикальського.

Вагман і Рессельберг збагачують Франкову галерею персонажів-євреїв. Є в ній шинкарі, багаті власники нафтових копалень і прості «капцани». У різних творах відчутне різне до них Франкове ставлення. Та Вагман і Рессельберг посідають серед них особливе місце. Вагман – могутній у повіті лихвар, який, втративши сина з вини шляхти, зробився «добродієм добродіїв» і всю силу своєї помсти спрямував саме на представників дворянства. «Я сказав вам – я лихвар, – зізнається він Рафаловичу. – Тепер скажу вам більше: я розкинув сіті по всім повіті. Не знайдете тут дідича, не знайдете посесора, не знайдете урядника, що не сидів би більше або менше в моїй кишені» [т. 20, с. 221]. Він має свій погляд на проблеми становлення української нації: «Поки ви, русини, не маєте своїх дідичів і мільонерів, поти ви не є жаден народ, а тільки купа жебраків та невольників» [т. 20, с. 369]. Вагман – також виделізована постать у романі; персонаж, котрий допомагає українцеві-інтелігентові не з меркантильних інтересів, а завдяки своїй ідеологічній настанові. Л. Луців справедливо зауважував, що «Вагман виголошував таку програму, якої ніколи не здійснювано на українських землях, хоч і були деякі спроби співпраці між українцями і жидами»⁸⁸².

Міський голова (бурмістр) Рессельберг – лікар, жид, але за переконаннями гарячий польський патріот. Однак не цими світоглядними й професійними ознаками вони вилонюються із Франкових образів євреїв, хоч і ці ознаки все самі собою цікаві. Вони – інтелектуали, розмова між ними ведеться в історіософському й теософському вимірах, порушує проблеми історичної долі єврейського народу на чужині, його асимілювання з іншими націями. «Се та обставина, – з'ясовує Рессельбергові Вагман, – що жиди звичайно асимілюються не з тими, хто ближче, але з тими, хто дужчий. У Німеччині вони німці, се розумію; але чому в Чехії також німці? В Угорщині вони мадари, в Галичині поляки, але чому в Варшаві та Києві вони москалі? Чому жиди не асимілюються з націями слабкими, пригнобленими, кривдженими та вбогими? Чому нема жидів-словаків, жидів-русинів?» [т. 20, с. 391]. Лихвар переконує бурмістра в тому, що, живучи на руській землі, євреям необхідно підтримувати саме русинів: «Бачите, оті розрухи на Україні показали мені, що, працюючи над висанням і зруйнуванням руського народу, ми <...> громадимо над своїми головами пожежу руської ненависті» [т. 20, с. 393]. Очевидно, вперше в українській літературі І. Франко передає інтелектуальну «жидівську конверсацію», в якій співбесідники задаються питанням про співіснування різних націй і яка, зрештою, відіграє важливу роль у розвитку сюжету. Адже саме за-

⁸⁸² Луців Л. Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. С. 531.

вдяки змові Вагмана й Рессельберга Рафаловичу вдалося провести селянське віче, обійшовши перешкоди старости. Імагологічна система роману, як бачимо, значно багатша, порівнюючи з іншими великоформатними творами Франка.

Тогочасну систему судочинства письменник викриває за допомогою карикатуризованого образу гумніського судді Страхоцького, надзвичайно тупого до науки, котрий здобував собі фах то протекціями, то проханнями, а при складанні іспиту збожеволів, однак зостався на посаді судді, засвоївши «одно дуже просте правило: робити відповідно до сказівок прокуратора» [т. 20, с. 308]. Під час судового засідання він зазвичай дрімив або писав пальцем на склі слово «dobrze», «а коли прийшлося голосувати, то завсіди віддавав голос в душі внесків прокуратора» [т. 20, с. 308]. «Певна річ, Страхоцький – виїмок, – роздумував Рафалович, – але, на нещастя, образ “малого суду”, який бачив Євгеній у Гумніських, – не виїмок, а тип» [т. 20, с. 318].

Отець Зварич, бабинецький парох, – один із тих, на котрого Євгеній може покластися при здійсненні своєї програми. Неговіркий, малоосвічений, рано повдовілий, «тяжкий на думання», «змалку привиклий до простого життя, він не потребував дерти з селян за ніякі треби, жив майже на рівні з ними» [т. 20, с. 294], проте переймався їхніми справами й допомагав їм, де лише міг. Наприклад, заручившись підтримкою Вагмана, Зварич займається справою викупу селянських боргів. Отець допомагає Рафаловичу організувати селянське віче, але, остереігаючись нагінок від церковної влади за політичну діяльність, відмовляється виступати на ньому, чим викладає розчарування в душі адвоката: «Ось вони, провідники і батьки народу, інтелігенти і просвітителі! – розмірковував він. – <...> Політика – то не балакання на празниках та соборчиках! Вона вимагає не тільки вправного язика і міцних грудей, але також відважного серця, сильного характеру і завзяття, і того духу незалежності, якого у нас цілими віками вбивали і притлумлювали різні чинники. Немає його у тих щирих людей, а коли є, то тільки у рідких виїмків» [т. 20, с. 373–374]. Згодом священник усе ж змінив своє рішення і взяв участь у вічі, а після арешту Рафаловича підбадьорив селян і довів зібрання до кінця.

Шляхи Рафаловича на сторінках роману неодноразово пересікаються з селянами. Деякі образи з селянського середовища індивідуалізовані. Серед них – Ілько Марусяк, «громадський радний із одного з поближких сіл, гарний чорновусий мужчина яких 35 літ» [т. 20, с. 306], котрого Євгеній захищає від позову Лейби Хамайдеса в гумніському суді; Демко Горішний, селянин із Буркотина, один із тих, кого Рафалович відстояв у справі про «аграрний бунт». Демко повідомив, що документи селян, пов'язані з купівлею пасовиська, перехопив аферист Шнадельський. Гриць Галабурда – селянин, котрий не побоявся немилості графа Кшивотульського й оскаржив його в суді, коли той привселюдно побив його канчуками. Справа Гриця стала «розмінною монетою» в інтригах маршалка Брикальського проти графа. Ще один символічний образ твору – постать безіменного селянина, який заблукав у буркотинському лісі: «старий, сивоусий дід у чорній, довгій, пониже колін суконній гуні і в чорнім повстянім капелюсі» [т. 20, с. 321]. Рафалович зустрів його, коли їхав на судове засідання до Буркотина, і цей селянин викликав у його голові хвилю рефлексій: «Отсей старий, що заблукав у близькім сусідстві рідного села, що стоїть насеред гладкого, рівного шляху і не знає, в який бік йому додому, – чи ж се не символ усього нашого народу? Змучений важкою долею, він блукає, не можучи втрапити на свій шлях, і стоїть, мов отсей заблуканий селянин, серед шляху між минулим і будущим, між широким, свобідним розвоєм і нещасним нидінням, і не знає, куди йому йти,

не має сили ані надії дійти до цілі. “Хто то вкаже тобі дорогу, хто підведе тебе, мій бідний народе?” – зітхнув Євгеній» [т. 20, с. 322].

Частіше ж у романі перед читачем постають збірні образи представників селянського середовища. Вже на самому початку твору вимальовується «ціла купа селян, що були оскаржені за аграрний бунт» [т. 20, с. 173], але завдяки блискучій обороні Рафаловича їх звільнено з-під варті. Троє з них – «кремезні, плечисті постаті, в довгих гунях, переперезаних широкими чересами, з кошеллями через плечі, з костурами в руках» [т. 20, с. 245] – приходять до Рафаловича в справі судового процесу з маршалком Брикальським за толоку. Вони не розуміють, навіщо адвокат запропонував їм купити пасовисько, вважають, що той намагається одурити їх і відмовляються від його послуг. «Пан усе за паном, – перемовляються між собою, – а кожний аби лише з хлопа здерти! А викришило би вас до ноги!» [т. 20, с. 249]. Ще один гурт бабинецьких селян недовіркою перепитує Євгенія про великий набір у рекрути, що про нього їм наговорив Шнадельський з метою здерти з них гроші. Наймасовіший збірний портрет селян виведено при описі віча, що його скликав Рафалович. Незважаючи на заметені снігом дороги, селяни чисельно стягуються на місце зборів: «Сани тяглись за саньми з усіх сторін, з усіх сіл, усіма дорогами й гостинцями. На санях сиділи поважні господарі в кожухах, подягнених зверху гунями або полотнянками, і в високих кучмах. Візники – молоді парубки, звшували з саней ноги в великих чоботях, загрибаючи ними сніг» [т. 20, с. 440]. Поміж селянами панує піднесений, хоча й дещо тривожний, настрій, письменні вголос перечитують відозву, яку підготував Рафалович, жваво обговорюють не тільки господарські справи, а й своє становище. Євгеній помічає «щире зацікавлення тим новим, нечуваним досі явищем, яке відтепер мало зробиться важним чинником у їх житті. <...> Що то буде? Як то воно піде? Чи справді уряд дозволить на се?» [т. 20, с. 441]. Селяни бурхливо реагують на заборону віча з наказу старости, однострійно переходять в інше приміщення, зацікавлено й піднесено сприймають виступ Євгенія, в якому йдеться про намагання маршалка об'єднати на свою користь панську і селянську позичкові каси. Після промови Рафаловича селяни також активно виступають на зібранні, і хоч теми їхніх виступів були всім відомі («горе і злидні сільського життя, визиски лихварів, надужиття урядників та дрібних повітових п'явок» [т. 20, с. 447]), вони, на подив Євгенія і навіть бурмістра Рессельберга, показали себе чудовими ораторами: «Люди, про яких, судячи з їх зверхнього вигляду, всякий сказав би, що ледве вміють дорахувати до п'яток, нараз виявляли себе неабиякими бесідниками» [т. 20, с. 447]. Бурмістр відзначив «вроджений талант тих людей, у яких нужда не приглушила, не заморочила його», особливо «їх гумор, що блискає, мов огники з попелу» [т. 20, с. 448].

Незважаючи на жанровий підзаголовок «повість», «Перехресні стежки» тяжіють до романної форми. Досить значний обсяг твору, велика кількість персонажів, отже, й сюжетних ліній, пов'язаних із ними, складна співвіднесеність між сюжетними лініями й ходами, врешті, значна кількість порушених проблем, – усе це дає підстави кваліфікувати цей твір як роман. Зрештою, нині у франкознавстві така жанрова кваліфікація за цим твором закріпилася міцно. Тарас Пастух, наприклад, назвав його доцентровим психологічним романом-випробуванням із основним любовним конфліктом, ба навіть першим зразковим прикладом психологічного роману в українській літературі⁸⁸³; Тамара Гундорова визначила його жанр як «новітній суспільний роман», у якому «поєднувалися традиції ідеологічного роману та повісти» з «елементами психологічного роману та роману

⁸⁸³ Пастух Т. Романи Івана Франка. С. 62, 63.

есхатологічного»⁸⁸⁴. Марія Якубовська стверджувала, що окремі сторінки твору «нагадують художні особливості політичного роману»⁸⁸⁵. Григорій Грабович також кваліфікував цей твір як роман, що створений «на основі художньої уяви, літературних умовностей, асоціативних моделей та символічних елементів», проте «з погляду стилю розповіді, відтворення образів та сюжету, тобто його жанру», «Перехресні стежки» – «сенсаційна та сентиментальна мелодрама, пересичена кількома вбивствами, <...> божевільням та самогубством, публічними скандалами, груповими злочинами, лиходійством та змовами <...>»⁸⁸⁶.

На зламі ж XIX – XX століть терміни «повість» і «роман» ще чітко розмежованими не були; останній у Галичині тоді вживався значно рідше, тому Франко й назвав свій твір повістю. У ньому «життя героїв есплікується як ланцюг випробувань, дій, рішень, що постійно ставлять на карту їх щастя й саме існування, а також породжують постійні рефлексії, роздуми, зумовлені внутрішньою фокалізацією зображення. Пригода, випробування героя, його вибір – це специфічна романна форма розуміння події як порушення звичайного, буденного, нецікавого руху життя». Вчинки героя, «робота» його душі, його змагання, симпатії й антипатії – «це і є романна форма епічної експлікації індивідуального буття в його зіткненні і його епічній єдності водночас»⁸⁸⁷. Іншими словами, «романна форма акцентує на індивідуальному бутті людини в об'єктивному і суб'єктивному планах. Це і є джерелом романного сюжету й фабули»⁸⁸⁸.

У цьому творі автор порушив довгий ряд соціальних проблем – українсько-го селянства та української інтелігенції, взаємостосунків між цими соціальними групами (вони подані у розвитку: від обопільної недовіри й скепсису до порозуміння), а також між представниками різних національностей; проблеми влади й підлеглих; тодішнього судочинства; подружніх стосунків (сім'я – також камерний соціум). З-поміж них прочитуються також проблеми пошуку сутності особистого щастя людини. Усі вони тісно пов'язані з демонструванням індивідуальної й соціальної психології персонажів, з дослідженням їхнього внутрішнього світу, їхнього психічного буття. На перехресті цих ідеологем кристалізується жанровий різновид Франкового твору – соціально-психологічний філософський роман. Твір, крім того, має елементи детективу (влада розслідує вбивства Вагмана, Стальського, зникнення Регіни, хоч читач знає про найменші подробиці цих подій), а також суто новелістичне закінчення, не характерне для інших романів і повістей Франка з «заокругленими» розв'язками й епілогами.

Соціально-психологічний роман в українській літературі новим не назвеш. Романи «Хмари» (1874) і «Над Чорним морем» (1893) Івана Нечуя-Левицького, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» (1880) та «Повія» (1883–1884) Панаса Мирного, «Люборацькі» Анатолія Свидницького (1886), «Царівна» Ольги Кобилянської (1896), «Не спитавши броду», «Основи суспільности» та «Lelum і Polelum» також належать до цього різновиду. Як і його попередники, Франко вдається до різних способів відтворення внутрішнього буття своїх героїв: діалога («бесіди» Стальського й Рафаловича, Рафаловича й Регіни, її і Стальського тощо); перехресних характеристик (Барана, наприклад, оцінюють і Стальський, і Рафалович, і Вагман);

⁸⁸⁴ Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. С. 127.

⁸⁸⁵ Якубовська М. Проблема формування громадянського суспільства у творчості Івана Франка (на прикладі роману «Перехресні стежки») // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 1. С. 193.

⁸⁸⁶ Грабович Г. До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка. К.: Основи, 1997. С. 253–254.

⁸⁸⁷ Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка. С. 316.

⁸⁸⁸ Там само.

авторських характеристик (автор висловлюється про Регіну, Рафаловича, Стальського й інших).

Однак, як порівняти з ними, Франко винаходить нові форми художнього викладу, які уможливають якісніше та точніше дослідження внутрішнього світу людини. Має цілковиту слухність Галина Левченко, коли стверджує, що «у 90-х роках XIX ст. І. Франко відходить від реалістичних та натуралістичних імперативів у своїй творчості, засвідчуючи щораз глибокий інтерес до психології та психоаналізу, а тому й несвідомих чинників як у суспільному, так і в індивідуальному людському житті. У цьому творчому контексті й було написано роман «Перехресні стежки»»⁸⁸⁹. Одна з таких форм – односторонній діалог. Знаменита промова Регіни, в якій є анафора (рефрен) «Слухай, Геню!», – це не монолог героїні у класичному розумінні слова (такий монолог не передбачає слухача). Афективне мовлення жінки звернене до Рафаловича, отже, є діалогічним за своєю суттю. Однак адресат мовлення участі в розмові не бере, тому й зветься такий діалог одностороннім. Ось, наприклад:

«Регіна звільна, рівним кроком ходить по своїм покою, мірно – шість кроків там і шість назад, ненастанно, мов в'язень у своїй казні. <...> Вона ходить з лицем, спущеним униз, і говорить раз у раз не то сама до себе, не то до когось незримого, жестикулюючи при тім злегка руками <...>».

– Слухай, Геню! Мені тепер ясно – ох, аж болюче ясно, що тим моїм діамантом був ти, була твоя любов. Тепер, як ніколи, я чую блиск, і силу, і чар її проміння. Прости мені, Геню! Я й давніше чула її, але у мене не було сильної постанови йти за її покликом. Я була дурна, загукана, засліплена своїм вихованням. Мені здавалося, що таких діамантів я на дорозі свого життя знайду багато, що досить мені схилитися сюди або туди, щоб такий діамант попався мені в руку. Мої товаришки всі стільки балакали про такі діаманти... ми й не уявляли собі, як багато нам прийдеться зустрічати в житті товченого скла!...» [т. 20, с. 403–404, 405–406].

У «Перехресних стежках» також віднаходимо різні види «поточу свідомости», зокрема опосередкований внутрішній монолог. Він, на відміну від безпосереднього внутрішнього монологу, створює враження постійної присутності автора в колі подій (виклад ведеться від третьої особи), ширше використовує описові зображальні методи, що врешті уможливує більшу цілісність при доборі матеріалу. Користуючись описом і коментарем, автор орієнтує читача в лабіринтах напівбожевільного мовлення епілептика Барана, будучи таким чином посередником між психікою автора й читачем. Ось, наприклад: «Всьо, всьо! Сонце зійде з заходу, води потечуть догори, порядок світу захитається. А він на огнянім коні виїде далеко на високу гору... А голос його залунає, мов грім. А його слуги розбіжаться на всі кінці світу приводити всіх до присяги. Всіх до присяги йому, ворогові, антихристові. А перед присягою кождий мусить зламати хрест, потоптати причастя, зректися Бога. А по присязі кождому випалять на чолі знак антихристів. А хто не захоче присягати, того на муки... на катування... на смерть...»

Баран говорив швидко, вперши очі в темний кут» [т. 20, с. 350]. Автор з'ясовує читачеві суть цих монологів. Напівбожевільний сторож очікує приходу антихриста, який уявляється йому в образі Євгенія Рафаловича, і, до того ж, свої монологи виголошує при загостренні хвороби.

Ще один різновид «поточу свідомости» – всезнавчий опис – теж досить широко представлений у романі. Від інших видів він відрізняється глибоким проник-

⁸⁸⁹ Левченко Г. Модерністичне «розхитування світу» в романі Івана Франка «Перехресні стежки». С. 67.

ненням у психічні процеси персонажа, бо актуалізує не лише власне висловлювані думки, хай навіть близькі до підсвідомості, а й простежує формування цих думок, імпульси, що збуджують їх. Ось як відтворено «роботу» Регіної психіки в стані афекту:

«Регіна стоїть німа, недвижна. Не думає нічого. Витріщеними очима вдивляється в полум'я лампи, але не бачить нічого довкола себе. В її уяві мигають відірвані образи, мов обривки різнобарвної матерії, кидані шаленим вихром. Блискучий камінець на сонячній вершині – Євгенієве лице, молоде, свіже, як було тоді, коли обоє йшли вулицею зі школи фортеп'янової гри... туркіт фіакрив... лице тітки... воно більшає, наближається, робиться страшенною гнилою машкарою, розхляє гнілі уста, показує щербаті зуби і сточений червами язик і бубонить прокляті слова:

– Най вас Бог благословить! Най вас Бог благословить!» [т. 20, с. 434].

У «потік свідомості» Регіни влітаються і слова тітки, й уривки пісні, різні зовнішні імпульси: зорові (сікач, молоток, тім'я Стальського) та слухові (завивання хуртовини, стук черв'ячка в стіні). Авторський опис психічних «механізмів» дуже детальний і поєднується з відтворенням процесів реагування психіки на ці імпульси. «Хуртовина виє надворі, товче снігом у вікна – ще крок. Лампа мигоче на столі – хробачок стукає в стіні: раз, два, три, чотири – і став. Щось луснуло в спальні – у неї завмерло серце – тихо-тихо – ще крок. Простягає руку до креденсу, бере в ліву сікач, у праву молоток – тихо. Буря виє, сніг сипле у вікна, хробачок стукає в стіні: раз, два, три, чотири – і знов замовк. Чому лише чотири стуки? “А, більше не треба, – мовить у її нутрі грубий, брутальний голос. – Чотири вистарчить”. Тихо. Вона простується, сміло йде до стола, легенько прикладає вістря сікача до тім'я Стальського – рука її не тремтить, підносить праву з молотком – і швидко щосили чотири рази б'є по тупім краю сікача» [т. 20, с. 435].

Михайло Мочульський пов'язував сцену вбивства Стальського Регіною періодом «днів журби» письменника 1897–1900 рр., коли «Франків дух купався у блакиті неба, його крила підіймалися до сонця, але в його душу внадився шашіль і поволі, дуже поволі, але систематично підточував тонесенькі фібри його душі»⁸⁹⁰. На підставі аналізу збірки «Із днів журби» дослідник дійшов висновку, що поет страждав безсонням, часто мав меланхолійний настрій і, «подібно, як у Ньютона, Тассо або Руссо, *mania persecutiva* [манія переслідування. – М. Л.]». У цей час його мучили галюцинації, спершу «елементарні, а потім і складні», про природу й перебіг яких Мочульський виснував із роману «Перехресні стежки». «Коли ви читали “Перехресні стежки”, – писав далі дослідник, – вас певне мусило охопити легке тремтіння, коли ви прийшли до того місця, де Франко пише: “Хробачок стукає в стіні: раз, два, три, чотири – і став”. Так кілька разів. А це ж не вигадка поета, тільки фотографія його переживання. Що ж і думати, коли душа поета стала висотувати з себе складні картини і кидати їх перед його очі?»⁸⁹¹

«Картина вбивства Стальського всуціль витримана в імпресіоністично-експресіоністичній тональності, навіть з компонентом письма готичного. А пісня, “мелодія”, зв'язує акціональний ланцюжок. Діє Регіна цілковито в стані “звуженої свідомості”», – стверджував З. Гузар, наводячи цю сцену як приклад художнього освоєння логіки крайнощів, коли вбивство відбувається під акомпанемент жалібної пісні. Дослідник висловив здогад про психосоматичне походження звукового образу «чотирьох стуків», що викликає в читача моторошні асоціації: «Можна здо-

⁸⁹⁰ Мочульський М. З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896–1916). С. 33.

⁸⁹¹ Там само. С. 34–35.

гадуватися, що Франко в якомусь особливому душевному стані сам почув колись цей стукіт»⁸⁹².

«Потік свідомости» пов'язаний у Франка з дослідженням психопатологічних станів, агонії психіки, стану алкогольного затемнення свідомости, афекту тощо. Ця техніка в прозі письменника сприймається у контексті пошуку нових форм комунікації, нового типу риторики, і цей пошук, по суті, був одним із імпульсів, що спричинився до витворення модерністського дискурсу в українській літературі. Ігор Качуровський, хоча й зараховував Франка до послідовних реалістів, в описах ночі вбивства добачив «відхилення в бік містицизму»⁸⁹³.

Розкрити таємниці внутрішнього світу особистости нерідко допомагає вичення такого феномену людського буття, як сновидіння. Вони завжди привертали увагу Франка-теоретика і практика. «На роботі» і «Ріпник», «На дні» та «Місія», «Захар Беркут» і «Основи суспільности», «Похорон» та «Каменярі», «Чого являешся мені у сні?», трактат «Із секретів поетичної творчости» – ось далеко не повний перелік творчих здобутків письменника, у яких під певним кутом зору описано та досліджено сонні візії особистости. У студії «Із секретів поетичної творчости» Франко, зокрема, зауважував: «Порівняння поетичної фантазії з сонними привидами, а в дальшій лінії з галюцинаціями, тобто з привидами на яві, не є пуста забавка. Се явища одної категорії; творячи свої постаті, поет в значній мірі творить те саме, що природа, викликаючи в людській нервовій системі сонні візії та галюцинації. Значить, кожний чоловік у сні або в гарячці є до певної міри поет; студіюючи психологію сонних візій та галюцинацій, ми будемо мати важні причинки до пізнання поетичної фантазії і поетичної творчости» [т. 31, с. 71].

Надзвичайно важливу роль у романі «Перехресні стежки» відіграє сон Євгенія Рафаловича, що його він бачить після зустрічі з Регіною у Стальського. Сновидіння тут легко розпадається на три частини: Євгеній довго йде якоюсь сірою пустельною місцевістю і врешті доходить до ріки; на ній бачить весільну дарабу, де в молодому впізнає себе; коли дараба зникає за поворотом, з водних глибин випливає тіло коханої, яке Євгеній кидається рятувати. Михайло Мочульський з'ясовує походження цього епізоду: «Франкове видіння – це радше сон, ніж галюцинація, хоч воно має виразні сліди галюцинаційного сну»⁸⁹⁴. Сновидіння Рафаловича, на думку дослідника, – це перенесена візія самого Франка, у якій поєдналися краєвиди, що він побачив у своєму житті, його спогади, явні й приховані думки та любовні страждання, а також захоплення творчістю Конрада-Фердинанда Майєра. Мочульський виявив схожість між описом сновидіння в романі та краєвидом, що його побачив Франко в Ліпіку й описав в «Історії моєї хвороби» (1908): «Тоді мені веліли [духи. – М. Л.] зійти з дороги, перейти через рів і перелізти через пліт, городжений із сухих ломак, який я переліз і скочив на обгороджену ним стерню. Тою стерниною вниз погнали мене на луку, покриту великими калюжами і перерізану крутою річкою, що пливе біля Ліпіка. Мене гонили від калюжі до калюжі, велячи переходити через них, вкінці доправили до річки, але відси завернули знов у противну сторону» [т. 54, с. 779]. Крім того, на думку дослідника, Франкове видіння могло бути спровоковане краєвидами з-над Черемошу, зокрема поблизу сіл

⁸⁹² Гузар З. Модифікація фольклорних мотивів у романі Івана Франка «Перехресні стежки» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів, 2011. Вип. 55. С. 77, 78.

⁸⁹³ Качуровський І. Містична функція літератури та українська релігійна поезія // Слово і Час. 1992. № 10. С. 37.

⁸⁹⁴ Мочульський М. Одно видіння Івана Франка // Мочульський М. Іван Франко. Студії та спогади. С. 107.

Довгополя та Устерік⁸⁹⁵. На Черемоші поет міг також бачити заквітчану дарабу, хоч не весільну, що для тих місць є великою рідкістю, то принаймні прогулянкову. «Коли образ весільної дараби був би справді галюцинацією і поет побачив себе на тій дарабі, – писав Мочульський в іншій своїй студії, – то це був би відомий психітрам *phénomène d'autoscopie* [феномен автоскопії, тобто зорової галюцинації, коли людина бачить саму себе. – *М. Л.*]. Подібна галюцинація була і в Мопассана. Великий новеліст розказував своїм приятелям, що коли він сидів раз за столом і писав, йому видалося, немов відчинилися двері і він, на своє велике здивування, бачить, що гість – се він сам»⁸⁹⁶.

1899 року Франко опублікував дослідження «Конрад Фердинанд Майєр і його твори», в якому розглянув новелу «Весілля ченця» зі схожими мотивами: весільний почет на човні, човен перекидається, один із персонажів рятує наречену [див.: т. 31, с. 444]. М. Мочульський зазначав, що «у Франка не маємо до діла зі звичайним літературним запозиченням: тільки живі афекти життя наяві, нещасливе кохання, раніше пережиті вражіння, поривання й гадки, бачені у житті образи, укупі з яскравими літературними образами маєрівського епізоду з “Весілля ченця”, залишеними від лектури того епізоду вражіннями та гадками, що вікликали гучний резонанс у його серці», – все це з стимулювало витворення сонної візії, яку побачив Рафалович⁸⁹⁷.

Цікаво, що того-таки 1900 року у збірці «Із днів журби» Франко опублікував поезію «Над великою рікою...», в якій присутні мотиви весілля на дарабі та порятунку потопельниці. Ліричний герой спершу спостерігає за прикрашеною дарабою, що пропливає рікою: «На дарабі гра музика, / чути співи голосні, / брязкають чарки блискучі, / ллються вина запашні, / сяють очі молодії / серед жартів і розмов...» [т. 3, с. 42]. Спостереження викликають у нього сумні рефлексії («Я поглянув, і зітхання / піднімає груди мою»), адже «на весільну дарабу / я ніколи не попав» [т. 3, с. 42]. Відтак увагу героя привертає втоплене тіло коханої, яке він кидається рятувати:

Се ж вона, вона, чий образ
тузі втихнуть не дає!
Се те тихе нездобуте
щастя вбогєє моє!
Вбите! Втоплене! І в воду,
мов скажений, кинувсь я,
щоб ловити щастя трупа... [т. 3, с. 43].

Попри яскраві, динамічні картини сновидінню Рафаловича в романі притаманні часова й просторова невизначеність, чи, власне, той стан, коли спляча свідомість не здатна «прикріплювати» сюжет сновидіння до конкретного місця. Рафаловичеві сниться «не то пасовисько, не то колюча стерня»; він іде «якоюсь безконечною стежкою, перескакує через якісь рівчаки, спотикається на якісь груди, стрягне в якихось мокравинах і йде, йде Бог зна куди і за чим». Сонна візія Євгенія побудована за принципом контрасту. У місцині, яку перетинає адвокат, – «сіро, буро, непривітно». Він бачить «чорну стрічку ріки», відтак чорну скалу; «вдивляється у каламутну воду», врешті – «із-за чорного кам'яного щовба»

⁸⁹⁵ Там само. С. 108–110.

⁸⁹⁶ Мочульський М. З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896–1916) // Мочульський М. Студії та спогади. С. 35–36.

⁸⁹⁷ Мочульський М. Одно видіння Івана Франка. С. 111.

виринає дараба, яку веде керманіч із *чорними* очима і *чорним* волоссям. Дараба ж – «*ярка зелена пляма*» (ось перший контрастний штрих). Євгеній виразно бачить *білу* руку молодої, а коли дараба зникає, він серед *каламутних* хвиль бачить «щось *біле*», яке виявляється *білим* жіночим тілом. «Випручалися *мармурові* груди з *рожево-вишневими* пуп'янками». У жінки *золотисте* волосся і *бліде* обличчя. Рафалович помічає ще в очах потопельниці «вираз невимовного страху, *нестерпної муки*» [т. 20, с. 257–258].

Франків дослідницький підхід до сновидінь, очевидно, якимось зумовлював сюжетні ходи роману. Сонну візію Євгенія подано перед деталями його спогаду про зустріч із Регіною. Бо саме зустріч із коханою жінкою чи, радше, любовна драма, яку пережив колись Рафалович, стала джерелом нічної візії. Такий тип сновидіння вчені називають послідовним, коли щось подібне раніше траплялося в житті⁸⁹⁸. Сон концентрується навколо образу коханої жінки, контрастно виділяючи цей образ із похмуро-чорного тла. Колористичний ефект полягає ще й у тому, що напередодні Регіна з'явилася Рафаловичу у *білій* шлюбній сукні, яку вона вважала символом свого найбільшого нещастя, хоч перед тим завжди являлася йому в «скромній *чорній* сукні».

Проте сон Рафаловича не тільки послідовний, а й значною мірою віщий, тому і є центральним епізодом якщо не всього роману, то принаймні сюжетної лінії Євгенія й Регіни. Цей сон – немовби ембріон, із якого розгорнеться фабула твору. Бо значно пізніше, у 53-му розділі роману, подано згаданий вже розпачливий односторонній діалог Регіни з рефреном «Слухай, Геню!». Ось уривки з нього: «Невже ти не бачиш, не відчуваєш душею моє кривди, моєї *тяжкої муки*? <...> О Геню, рятуй мене! Сили моєї не стає! <...> Геню, Геню! <...> Невже ж мені так і *тонуть* навіки в тім морі розпуки, що вже тепер доймає мене по саме горло? Мав же би ти забути мене? Се значило би відібрати потопаючому остатню стебелінку» [курсив скрізь наш. – М. Л.]. Героїня виголошує цей монолог перед останнім, фатальним, візитом до Рафаловича, під час якого вони остаточно з'ясовують стосунки. Саме цей епізод є своєрідним каталізатором розв'язки твору. Євгеній віддає перевагу громадському над особистим, Регіна, впавши у транс, убиває Стальського і невдовзі гине від рук Барана. Проте між монологом жінки і сновидінням Рафаловича простежується очевидний перегук. В останньому епізоді своєї сонної візії Євгеній кидається у воду, щоби врятувати потопельницю: «Він почував у своїй сонній свідомості певність, що вона нежива, що її ніякою жертвою не верне до життя, але проте він чув, що мусить кинутися в воду і витягти се тіло з тої водяної могили. Зашуміла хвиля, заклекотіла безодня, вода обхопила його зо всіх боків – і він прокинувся» [т. 20, с. 259]. Сновидіння віщує реальну – нещасливу – розв'язку любовної колізії роману, а саме смерть Регіни у ріці, куди її штовхнув напівпритомний Баран.

Описуючи сновидіння персонажа, письменник вдається до засобів утаємничення, загадковости. Хоч як намагається Євгеній побачити обличчя молодої на дарабі, – йому це не вдається. Втім, розгадати цю таємницю, зважаючи на контекст сновидіння, неважко. Та сон Рафаловича оповитий флером зловіщості, адже, за народним повір'ям, побачити молоду в весільній сукні – на нещастя. «Сновидіння Рафаловича, – на слухну думку Р. Голода, – при бажанні легко можна було б переробити на самостійний і самоцінний твір на зразок пізніх новел Франка (“Син Остапа”, “Неначе сон”), які мають виразне сюрреалістичне забарвлення, але

⁸⁹⁸ Макаров А. Поетика літературної фантазмагорії // Вітчизна. 1986. № 11. С. 172.

в 1900-му році <...> автор ще не міг собі дозволити так далеко відійти від раніше проголошеної доктрини “наукового реалізму”»⁸⁹⁹.

До речі, й сновидіння Регіни теж лиховісне. У монолозі вона розповідає про свої дитячі враження від діамантової іскри (корони) на вершці гори. «Вкінці я почала бачити її у сні – і не видержала» [т. 20, с. 405]. Сон тут – як спонука до дії. Мала Регіна йде шукати ту корону, але невдовзі її блиск зникає назавжди. «Мені не раз снилося, – згадує жінка, – що я лечу знизу, ширяю понад яри й долини, як сірий яструб, – просто вгору до того вершка. У мене в серці робилося так солодко і так страшно, що мені в сні дух захоплювало, коли я гляділа згори в глибочне провалля підо мною» [т. 20, с. 404].

Приблизно одночасно з написанням «Перехресних стежок» творив свою теорію сновидінь Зигмунд Фройд. Сновидіння, в яких утілювалася дитяча мрія особистості, мрія, яка по-різному сублімувалася впродовж людського життя, він назвав інфантильними: явний і прихований сенси у них збігаються. «У сновидінні ми бачимо безпосереднє, пряме справдження цих бажань»⁹⁰⁰.

Свої експерименти, як уже зазначалося, І. Франко здійснював у художній лабораторії⁹⁰¹. Він надав можливість своїй героїні самій витлумачувати свої сні. «Мені ясно тепер, – каже Регіна, – се мрія мого щастя, мрія, яка хоч раз у житті прокидається в кожній людині і тягне, манить її кудись високо, в ясні простори» [т. 20, с. 405]. Дитяче сновидіння згодом набуло конкретно-реальних ознак: «Слухай, Геню! Мені тепер ясно, що тим моїм діамантом був ти, була твоя любов. Тепер, як ніколи, я чую блиск, і силу, і чар її проміння» [т. 20, с. 405].

Дата видання роману – 1900 рік – також символічна. На перехресті століть людина в літературі й мистецтві знову стає мірою всіх речей. Неповторна, унікальна, вона переміщується у центр уваги митця. У праці «Еміль Золя, його життя і писання» (1898) Франко порівнює естетичні творчі підходи «великого натураліста» Золя та «великого реаліста» Федора Достоєвського: «Оба вони любуються в студіюваній людської душевної патології, оба слідять, так сказати, під мікроскопом людську душу в її найтайніших рухах, – та проте яка ж величезна різниця між ними! У Достоєвського матеріальне оточення його героїв зазначене, правда, різко, але коротко, злегка, пейзажів майже зовсім нема; у Золя на се йде добра третина всього місця в повісті. Зате у Достоєвського люди стоять на першому плані, а їх душевний стан є тою атмосферою, що проймає, заповнює всю повість, уділяється читачеві, мучить і потрясає його. У Золя люди звичайно малі супроти колосального оточення <...>; у тих людей на першій плані виступають матеріальні інтереси, а тільки на дальшій, мов з-поза туману матеріальних фактів, проявляється душа, звичайно душа пересічна, буденна, неглибока, несконплікована. У Достоєвського ідіоти говорять, як філософи, відчують все безмірно тонко, бачать ясно; у Золя філософи і вчені говорять мало чим мудріше від простих робітників (коли не говорять про свій спеціальний фак). Достоєвський є незрівняний психопатолог, Золя – соціолог» [т. 31, с. 305]. До творчості Золя, котра була для нього певним взірцем у 1870-х – на початку 1880-х, на початку 1890-х – у 1900-х рр. Франко ставився критично насамперед через те, що за обсервацією й детальним зображенням тисячі дрібниць зникала людина, її душа, її самоцінність і самодостатність. Французького письменника Франко називав мономаном, натурою подекуди хворобливою,

⁸⁹⁹ Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка. С. 83–84.

⁹⁰⁰ Фройд З. Вступ до психоаналізу: Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками. К.: Основи, 1998. С. 122.

⁹⁰¹ Див. детальніше: Михайлин І. Іван Франко і Зигмунд Фройд: питання естетики // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. С. 306–312.

адже «контури дійсності під його руками викривлюються, надуваються, набирають неприродних кольорів і рухів; мертва природа оживає, набирає людської подоби, людської душі, а супроти неї живі люди дрібніють, якимось затираються, не можуть сильно і включно захопити наш інтерес і наше співчуття» [т. 31, с. 306]. Франкові судження дали дослідникам (О. Чичеріну, М. Ткачуку) підстави стверджувати, що «прозаїк Франко пішов шляхом, спорідненим з Достоєвським»⁹⁰²; що в його творчості, зокрема в романах «Перехресні стежки» і «Основи суспільності», глибокий слід залишила «філософська і трагедійна динаміка Достоєвського», бо ж обидва ці твори «задумані і здійснені як реалістичні філософські трагедії в оповідній формі, із сконцентрованою інтригою, повною несподіванок, таємниць, психологічно вмотивованих злочинів. У задумі і втіленні людських характерів обидва твори привертають увагу образами людей зламаних, з роздвоєними думками, нав'язливими ідеями, потаємними пристрастями»⁹⁰³. Д. Чижевський відзначав оригінальне вміння письменника заглиблюватися в психологію персонажа: «Психологічний малюнок Франка характеристичний: він знаходив споріднене вміння лише у Панаса Мирного, менш блискучого і більш позитивного. В боротьбі проти примітивізму змісту і форми Франко шукав спільників поза межами України: психологічне вміння Толстого, Тургенєва та навіть Достоєвського він вважав взірцевим і для себе»⁹⁰⁴.

Твердження, попри раціональну зернину, дещо перебільшені. Бо, хоч і є у Франковому романі постаті з роздвоєними думками (ба й розтроєними) і нав'язливими ідеями, однак «Перехресні стежки» привертають увагу насамперед новаторською постаттю інтелігента, цілісною у своїй життєдіяльності, виведеною з глибинним психологічним зондажем у руслі новітніх естетичних пошуків. «Перехресні стежки» – одне з вагомих художніх досягнень письменника в царині великої прози і вузловий пункт у творчості Франка між поетиками двох генерацій.

Зенон Гузар вказав на національний варіант європейського модернізму: «Роман І. Франка “Перехресні стежки” є чудовим взірцем українського варіанту європейської модерни, опертого на багатовіковій традиції народної культури, з одного боку, та національної ідеї – з іншого»⁹⁰⁵. Іван Денисюк вважав, що найбільший внесок в українську прозу Франко зробив своїми оповіданнями, новелами і романами з життя інтелігенції. «Ними він подолав інерцію “сільського” стилю і впевнено й вільно заговорив як інтелігент до інтелігента на рівні високого інтелектуалізму. Художній світ цих творів надзвичайно багатий і поліфонічний, а вимір героїв далекий від однобічності. Тут є любов і політика, по-детективному захоплює розгадування тайн подій і характерів, по-романтичному заінтриговують “чорні” дами, ховаючи таємниці свого обличчя за непрозорим серпанком, виступають тверезі, але не засушені позитивісти – мужі обов'язку, здорові тілом і духом у контрасті до звироднілих, патологічних, акцентуєваних. А на перехресних стежках, на крижових дорогах у час вагання, вибору стоять і ваблять дві дами, дві музи (символи, відомі з античності) – одна – богиня насолоди, друга – чесноти, суспільного обов'язку й абнегації <...>. Контрасти і символи поглиблюють так званий другий сенс несамовитого сюжету»⁹⁰⁶.

⁹⁰² Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка. С. 320.

⁹⁰³ Чичерін О. Достоєвський у творчій спадщині І. Франка // Рад. літературознавство. 1971. № 11. С. 56.

⁹⁰⁴ Чижевський Д. Реалізм в українській літературі. К.: Просвіта, 1999. С. 43.

⁹⁰⁵ Гузар З. Модифікація фольклорних мотивів у романі Івана Франка «Перехресні стежки». С. 79.

⁹⁰⁶ Денисюк І. Новаторство Франка-прозаїка. С. 61.

Окремих рецензій за життя Франка роман не діждався. Був лише предметом принагідних згадок в оглядових працях. Так, Михайло Лозинський в огляді «Українсько-руська література в 1900 р.» відзначив, що в галицько-українському літературному русі помітний щораз більший поступ: «Наша література станула вже на таким степені розвитку, що знегувати її або вбити несила». Ведучи мову про прозові твори, які з'явилися друком 1900 р., Лозинський зауважив: «З повістєвої белетристики перше місце в посліднім річнику “Л[ітературно]-н[аукового] вісника” належиться так задля об'єму, як і задля літературної вартости, повісті Франка п[ід] заг[оловком] “Перехресні стежки”. Загально кажучи, отся повість не зовсім удалась. Декуди цілість не тримаєсь купи, кінець, може, трохи неприродний, але сю недостачу поповняє знаменита обсервація і знання мужицького життя, деякі прямо незрівняні епізоди, не згадуючи вже про стиль і мову»⁹⁰⁷.

У листі від 17 травня 1901 р. Олександр Колесса писав Франкові: «Повість Ваша тим цінніша, що вона малює нам життя інтелігенції й її стичности і роботи між народом: а се поле лежить в нашій беллетристиці відлогом»⁹⁰⁸.

Відзначивши, що станом на початок 1902 роман в українській літературі в порівнянні з новелою представлено скромніше, Богдан Лепкий виокремив з-поміж творів цього жанру «Перехресні стежки» («Rozstajne drogi») Франка та «Вирід» Осипа Шпитка. «Франко в своєму романі виводить тип сучасного українського інтелігента (адвоката в повітовому галицькому місті) у боротьбі за добро народу в розладі з власним серцем і особистими стосунками. Цей образ змальовано широко, епічно, з багатством іпостасей та різноманітних аксесуарів, з колізіями, нелегкими для розв'язання»⁹⁰⁹. Лепкий висловив також ширші міркування про розвиток українського роману, а саме: «Такими романістами, як Толстой чи Сенкевич, Україна повеличатися не може, але слід сподіватися, що після розквіту новели прийде черга на новий український роман. Можливо, що хтось із сучасних новелістів з бігом років набереться тієї спокійної епічної міри і того широкого розгону, необхідного для романіста; можливо, що такий талант виявиться саме так, як виявилися Нечуй-Левицький і Мирний після Квітки та Марка Вовчка»⁹¹⁰.

Цікавою з огляду на ідейний зміст та способи характеротворення персонажів, на творчу особистість Франка, а також на специфіку прочитання твору, є реакція Петербурзького цензурного комітету на спробу надрукування роману в межах Російської імперії від 6 червня 1902 р.: «Рассматривавший наданную рукопись титулярный советник Тучапский доложил комитету, что основной её идеей является взаимное отношение между крестьянством и помещиками. Тяжело положение крестьян, всячески угнетаемых помещиками; последние пользуются их умственным невежеством и, где только возможно, эксплуатируют их. Герой повести, адвокат Рафалович, со школьной скамьи задался целью стать на сторону забитого и угнетённого родного народа. Для этого он поселяется в одном из провинциальных городов Галиции и завязывает сношение с народом. Благим намерениям Рафаловича помещики противопоставляют массу преград и даже стараются вооружить против него крестьян. Тяжёлая картина крестьянской жизни представилась глазам Рафаловича при его ближайшем знакомстве с крестьянами. Полное отсутствие просвещения и вследствие этого глубокое невежество у народа, так как господствует поголовное взяточничество, начиная с судьи и кончая служителями его. Места

⁹⁰⁷ Лозинський М. Українсько-руська література в 1900 р. // Діло. 1901. № 5. 8/21. І. С. 1.

⁹⁰⁸ ІЛШ. Ф. 3. № 1631. Арк. 179.

⁹⁰⁹ Lepki B. Z piśmiennictw słowiańskich. Pogląd na literaturę ukraińską w r. 1901 // Przegląd Powszechny. Kraków, 1902. T. 73. Zesz. 3. S. 437.

⁹¹⁰ Ibid.

судей занимают люди необразованные, совершенно не знающие законов и к тому же нечестные. Отсутствие всякой медицинской помощи у населения приводит к тому, что оно умирает массами. Всё это возмущает Рафаловича, и он желает “разбудить народ до политичного життя”, дать ему возможность отстаивать свои политические права. Для этого он решает созвать народное вече из крестьян и объяснить им, как нужно бороться против эксплуатации помещиков. Конечно, созвать народное вече и выполнить свою программу Рафаловичу не удаётся благодаря вмешательству администрации, которая арестует его по подозрению в убийстве.

Иван Франко, автор многочисленных произведений на малорусском наречии, известен С.-Петербургскому цензурному комитету как писатель с определённой украинофильской тенденцией. Тяжёлая картина быта галицийских крестьян-малороссов, вызываемая притеснениями и эксплуатацией помещиков, стремление автора предоставить права простому народу, заставить его жить политической жизнью – всё это тенденциозные идеи, являющиеся отличительной чертой большинства произведений Ивана Франка. Крайний народник, он с ненавистью относится к обеспеченному помещицкому классу, по его мнению, – виновнику народного убожества, физического и нравственного.

Находя неудобным распространение подобных идей среди читателей-малороссов, цензирующий не признаёт возможным допустить к печати рассказ “Перехресні стежки”.

С.-Петербургский цензурный комитет имеет честь представить на благоусмотрение Главного управления по делам печати, что он и со своей стороны полагает необходимым запретить препровождаемую при сём рукопись, так как содержание заключающегося в ней рассказа является тенденциозным – возбуждающим крестьян против высших сословий и рисующих их положение слишком мрачными красками»⁹¹¹.

Остап Луцький у праці «Kulturalny stan współczesnej Rusi galickiej», оприлюднений у краківському часописі «Krytyka» (1904), писав, що в українській літературі «зіткнулися два напрямки. Старший, заакцентований в основному на потребах і вадах суспільства (репрез[ентує] Іван Франко) – і молодший, заакцентований на мистецтві, артизмі, почутті і таланті, без жодного обмеження змістом чи т. зв. ідеєю твору (репрез[ентує] Ольга Кобилянська з Буковини)». Вважаючи Франка символом великої самопожертви, таланту і праці, Луцький стверджував, що цей письменник з’явився на літературному обрії якраз тоді, коли українському суспільству «не вистачало культурності інших народів Європи»; «прийшов, щоб зруйнувати банальність, брехню і сентименти і збудувати правду». Тим-то Франко, на думку дописувача, відзначається величезною багатосторонністю своєї творчої діяльності, адже «хотів дати Русі те, чого вона до того не мала». Франко – «то є великий чоловік», незважаючи на те, що дав русинам «більше знання, науки і політично-суспільного місіонерства, ніж мистецького таланту, ніж самого мистецтва». «Всесторонність діяльності, – за Луцьким, – зашкодила самому творцеві. Франко, людина науки, писав повісті перехідної вартості <...>»⁹¹².

Розмірковуючи про проблеми взаємостосунків між селянством та інтелігенцією у романі «Перехресні стежки», О. Грушевський стверджував, що «письменник не забуває про старе споконвічне недовір’я народу до панів <...>. Се все разом – духова темнота селянства, його глибоке недовір’я до панів та їх культурної

⁹¹¹ Іван Франко. Документи і матеріали. 1856–1965. К.: Наукова думка, 1966. С. 239–240.

⁹¹² Луцький О. Сучасний стан культури Галицької Русі (уривок) // Муза і чин Остапа Луцького. С. 510–512. Переклад з польської Григорія Чопика.

праці на селі, брак матеріальних засобів і громадської самосвідомості – се все значно утрудняє культурну діяльність інтелігенції. З другого боку, треба згадати спеціальні умови галицьких відносин, недовір'я до кожного кроку в зрості української самосвідомості в Галичині, всі дикі перешкоди в сих цілях зі сторони польського панства та краювої адміністрації. Нарешті, психіка працівника-інтелігента, гріке почуття своєї саїтності, хвилини знесилення від сумнівів, успіхи і розчарування. Легко уявити собі, яким цікавим має бути такий широко зачеркнений малюнок суспільного життя, надій, змагань і боротьби. Різні фігури сьогочасного галицького суспільства, родинне життя Стальських, особисті почуття молодого Рафаловича, його надії та плани, перші кроки його суспільної діяльності, відносини до селян, втручання урядників – се все намальовано яскраво і живо: заміри суспільної діяльності і особисті почуття йдуть разом, переплітаються в сложену сітку гадок і вчинків, надій і розчарувань»⁹¹³.

Ведучи мову про великоформатні Франкові твори, М. Коцюбинський відзначив, що вдалішими, як порівняти з повістю «Захар Беркут», є «повісті з теперішнього життя» – «Основи суспільности», «Для домашнього огнища», «Перехресні стежки». «Польська аристократія з своєю вузькою мораллю і голим цинізмом в “Основах суспільности” і в повісті “Для домашнього огнища”, робота інтелігента серед темної народної маси в “Перехресних стежках” – його психіка, успіхи, сумніви та розчарування – от що служить темою більших Франкових повістей». Водночас рецензент закинув їм невикінченість та невідшліфованість: «Гарно задумані, написані з великим розмахом, з прекрасними деталями, вони часто не задовольняють читача: рядом з високоталановитими сторінками попадаються бліді, нецікаві, так наче робота робилась наспіх, аби скінчити»⁹¹⁴.

Роман «Перехресні стежки», вважає А. Крушельницький, «створено на тлі сучасних прагнень українського суспільства до відродження». З одного боку – адвокат Рафалович, праця якого спрямована на визволення української народу, з іншого – селянська маса з її браком довір'я до власної інтелігенції, з її убогістю і темнотою; взаєностосунки цих обидвох верств і їхнє ставлення до галицької урядницької сфери – ось тло роману, його головні дійові особи. У творі Франко-натураліст виявив себе якнайповніше, вивівши «драстичні, повні жаху, образи»⁹¹⁵.

Сергій Єфремов стверджував: «Дарма праця й шукати у його детальних описів, якими так любили пишатись українські письменники попередньої генерації. Його сила в психології, його увага обертається більш на внутрішній зміст людської істоти, і глибоко вміє він зазирнути в душу людини, розібрати психічні мотиви у вчинках своїх персонажів. І характеризує він їх частіше загальнолюдськими рисами, хоч од цього не втрачють вони ні національних своїх прикмет, ні індивідуального обличчя»⁹¹⁶.

М. Євшан натомість досить критично оцінив Франків роман: «Зовсім певно не мав автор в “Перехресних стежках” цілі знеохотити читача до суспільної праці, яка не переставала бути ніколи головним ідеалом Франка. А прецінь настроїв героя повісті – безнадійний в результаті, він зовсім безсильний супроти тих всіх фактів, які йому стають колодою в його дорозі життєвій і в його праці. І повість кінчиться безнадійно, тріумфом якоїсь демонічної, убійчої сили. Що се за настрої?»⁹¹⁷.

⁹¹³ Грушевський О. Сучасне українське письменство в його типових представниках. Іван Франко. С. 37–38.

⁹¹⁴ Коцюбинський М. Іван Франко. С. 53.

⁹¹⁵ Kruszelnyckij A. Szkice z ukraińskiej literatury współczesnej. S. 31.

⁹¹⁶ Єфремов С. Співець боротьби і контрастів. С. 199–200.

⁹¹⁷ Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності). С. 150.

Володимир Бірчак, згадуючи про особисте спілкування з Франком, стверджував, буцімто Франко радив йому не починати публікувати в періодиці незавершений твір: «Цю хибу зробив я сам із своїм романом “Перехресні стежки”. Став я його друкувати в “Літературно-науковому вістнику”, зближається кінець року, а повість мені розростається. Не було іншої ради, як половину героїв вибити й так закінчити в книжці з грудня свою повість. Це зле, дуже зле!»⁹¹⁸.

Микола Данько точно спостеріг, що «личное счастье на основе народного страдания оказывается ну просто невозможным, и не потому, что единица должна приносить себя в жертву обществу, а потому лишь, что эта единица слишком тесно связана у Франка с целым обществом». У романі «Перехресні стежки» (його Данько називає повістю) «яснее, чем в иных произведениях Франка, обозначается момент национальный, занимающий важное место в его социальной философии», адже народництво письменника в країні безконечної національної боротьби, природно, повинно мати яскраво виявлений національний характер; «но национальность у И. Франка вовсе не является фетишем, требующим жертв для себя самого, а лишь кратчайшим путём украинского народа к светлому будущему; великая цель национальной борьбы облагораживает и даёт внутренний смысл и её повседневным, иногда мелочным, на первый взгляд, формам»⁹¹⁹.

Царина інтимних стосунків Франкових героїв є, за Даньком, сферою романтизму. «Любовь в произведениях Франка описана не натуралистически, а романтически, и эта особенность его творчества находится в тесной связи с гражданскими элементами его произведений и объясняется ими. У таких типичных героев Франка, как адвокат Рафалович (“Перекрещивающиеся тропы”), Андрей Темера (“На дне”) и нелюдим из рассказа “Крыло сойки”, целиком поглощённых жизненной борьбой и служением обществу, любовь из мира действительности переходит в мир мечты, из настоящего переходит в далёкое идеальное будущее и светит далёкой звездой, смягчая сумрак действительности». Такою ж романтичною є любов Регіни («Перехресні стежки»), котра шукала діамант на вершині гори. Цікавою особливістю Франкових творів є те, що він, натуралістично змальовуючи картини страждання, гніву, боротьби, уникає натуралізму в описах інтимних стосунків між чоловіком й жінкою. Ба й більше, «любовь переносится писателем из мира реального в мир представленный, развивается здесь по законам нашей психики, прекрасно исследованным И. Франком, и, неудовлетворённая, достигает интенсивности, оставляющей далеко позади себя все натуралистические описания». Любов Регіни до образу Рафаловича, що зберігся в її пам'яті, досягає тих меж, за якими людина перестає розрізняти реальні явища та картини з власної фантазії. Така інтенсивність емоцій у зв'язку з виснажливою роботою уяви, що оживляє кохану людину, робить Регіну цілком апатичною в повсякденному житті. Рафалович, надто тісно пов'язаний з суспільною працею, носить у собі юнацьке кохання впродовж десяти літ. «Так любили рыцари давно минувших времён и, мечтая о своей “даме сердца”, совершали в честь её героические подвиги»⁹²⁰.

Один із таких рицарів втілюється в образі Рафаловича. З мрією про ідеал пов'язана й туга за ним, тим-то історію кохання у Франка виписано сумними тонами, що, зрештою, зрозуміло, адже змальовані жінки далекі від ідеалів. «И. Франко является в достаточной степени реалистом для того, чтобы не пытаться воплотить

⁹¹⁸ Цит. за: Мельник О. Бірчак (Бирчак) Володимир Іванович // Франківська енциклопедія. С. 163.

⁹¹⁹ Данько Н. Писатель своего народа (Иван Франко как беллетрист) // Украинская жизнь. 1913. № 5. С. 20.

⁹²⁰ Там само. С. 23.

ідеала жінки в образі своїх сучасниць. А між тим Франко, більше ніж багато з його сучасників, розуміє важливість жіночого елемента в житті індивідуума і суспільства. Для жінки у Франка трапилося багато чутливості, ніжності і розуміння. Можливо, що початок цієї симпатії був вложений письменнику його матір'ю, про яку він так тепло згадує в деяких з своїх автобіографічних оповідань»⁹²¹.

Другий період Франкової творчості – найбільш тривалий у часі й найплідніший у творчому вимірі. З-під пера письменника вийшли такі вагомі для його прози й для української літератури романи, як «Не спитавши броду» (соціально-психологічний роман виховання), «Основи суспільності» (сенсаційний соціально-психологічний роман), «Lelum i Polelum» та «Перехресні стежки» (соціально-психологічні романи з життя української інтелігенції), а також незавершений роман з життя робітників «Борислав сміється»; повісті «Воа constrictor», «Захар Беркут» та «Dla ogniska domowego»; чимало оповідань, повісток, новел, нарисів, казок, що їх після опублікування в різних виданнях об'єднав у збірці «В поті чола», «Коли ще звірі говорили», «Obrazki galicyjskie» та ін. Позитивістична методологія створення художнього світу, що передбачала ретельне й усебічне дослідження явищ реального світу, націленість на факти, аналіз та пошук причинно-наслідкових зв'язків між цими фактами та явищами, дала письменникові змогу створити оригінальну концепцію «наукового реалізму», котра в творчій практиці реалізувалася в суголосний із європейськими літературами натуралістичний спосіб творення. «Науковий реалізм» (натуралізм) Франка з ретельним студіюванням дійсності тісно пов'язаний із глибоким психологічним зондажем особистостей різних суспільних станів (робітників, селян, ремісників, заробітчан, військовиків, інтелігентів, дворян, повій, людей «дна» тощо), національностей (українців, поляків, німців, австрійців, євреїв, циган, угорців, чехів та ін.), вікових груп. Проза Івана Франка цього періоду, згідно з авторським концептом, створила широку й різнобарвну картину галицького суспільства з його порівняннями, прагненнями та настроями.

У сфері «наукового реалізму» визріла ще одна творча концепція письменника – «ідеального реалізму», покликана не лише до пильного аналізування фактів, вивчення спадковості людини, а й до створення небувалого як справжнього факту, експериментування з дійсністю, темпоральних викривлень, намагання видати бажане за дійсне («Борислав сміється»). Прозі Франка цього періоду притаманні також «романтичні скоки»: звернення до історії рідного народу, її глорифікація та героїзація («Захар Беркут»). Франків натуралізм (у цьому його авторська специфіка) «розщеплюється» на новітні течії й напрями, котрі з особливою яскравістю виявляють себе наступного періоду, як-от імпресіонізм («Лесишина челядь», «Поки рушить поїзд»); декаданс («Lelum i Polelum», «Перехресні стежки»). У середині 1880-х рр. Франко в окремих своїх творах відходив од міметизму при моделюванні художнього світу, допускав існування світу іншого, паралельного з реальним: світу міфологічного («Мавка»), потойбічного («Як Русин товкся по тім світі»), сюрреального («Як Пан собі біди шукав», «Поєдинок»).

⁹²¹ Там само. С. 24.

РОЗДІЛ 4

НАЗУСТРІЧ МОДЕРНІЗМОВІ (1901–1913)

4.1. «Синтез в найвищим розумінні сього слова»

Проза І. Франка початку ХХ ст. виявляє потужну тенденцію до пошуку новітніх художньо-естетичних засобів та форм моделювання художньої дійсності; тенденцію, що бере свій початок наприкінці попереднього століття, все більше вияскравлюючись та міцніючи. Власне, Франкова творчість не могла залишитися осторонь процесів оновлення української літератури (зокрема й прози). Слухаючи доповіді Міріама (З. Пшесмицького), полемізуючи з «Молодою Музою», читаючи твори молодших письменників (В. Винниченка, В. Стефаника, Марка Черемшини, Л. Мартовича та ін.) і захоплюючись ними, Франко у своєму творчому єстві відчуває напругу між старим і новим у літературі (його «Хлопська комісія» стара у порівнянні зі «Злодієм» В. Стефаника!), прагне «йти за віком», встигати за молодшими, «модернішими» письменниками, тому шукає нових способів «оброблювання» тем і сюжетів, прагне заглянути в «сутінки» людської душі, в оту «нижню свідомість», яка, виявляється, є значно глибшою, багатшою на збережені враження, ніж свідомість «верхня» (власне свідомість). М. Жулинський влучно спостеріг, що «як митець І. Франко занурювався в таємничий, звабливий світ підсвідомого, у те царство візій, сновидінь, привидів, марень, туди, де зароджувалася грізна хвороба духу, де співіснували в незримому поєдинку ангели і демони...»¹.

Ще М. Євшан помітив, що «Франко сам стає до певної міри пропагатором модерних напрямів»². Має рацію сучасний дослідник, коли зауважує, що Франко усвідомлював свою відмінність від старших письменників (І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, О. Кониського та ін.) і водночас відчував певну спорідненість із А. Кримським, М. Коцюбинським, В. Стефаніком, Лесею Українкою, Марком Черемшиною, «молодомузівцями», тобто з митцями, що їх назвав «Молодою Україною». Нерідко полемізуючи з ними, знаходив, однак, спільне розуміння специфіки мистецтва³. Можемо тепер сміливо говорити про виразні риси модернізму у прозі Франка, зокрема про такі його стилеві різновиди, як декаданс (його елементи виразні в оповіданні «*Odi profanum vulgus*», романах «Лель і Полель» та «Перехресні стежки», деяких інших творах), символізм («Терен у носі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош»), експресіонізм (дослідники добирають його риси в творах «На роботі», «Навернений грішник», «Панталаха», «Перехресні стежки», «Великий шум» та ін.), сюрреалізм («Неначе сон», «Син Остапа»). Є й декілька суто імпресіоністичних оповідань і новел (їх цикл започаткований ще «давньою» «Лесишиною челяддю», доповнений «Полуйкою», «Під оборогом», «Дріадою»). Відомо, що багатьма своїми рисами модернізм немовби повертається (на іншому рівні розвитку) до «старого» романтизму, зокрема незалеженням особистості від суспільних умов її існування, абстрагуванням індивідуума від загалу, незвичністю й незвичайністю цієї особистості, відступом од наслідування й копіювання, використанням ірреального й містичного тощо. «Емансипація особистості, митця, творчості загалом, – на слухну думку сучасного дослідника, – відбувається під

¹ Жулинський М. Іван Франко: душа, дух, духовність, або Що визначає суспільний поступ // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 1. С. 26.

² Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності). С. 147.

³ Ковалів Ю. Історія української літератури: Кінець ХІХ – поч. ХХІ ст.: У 10 томах. К.: ВЦ «Академія», 2013. Т. 1: У пошуках іманентного сенсу. С. 22, 23.

знаком таких відомих формул, як “індивідуалізація”, “поет і юрба” тощо»⁴. Осмислюючи передумови модернізму як типу свідомості, Юрій Ковалів стверджував: «Кризовий стан картезіанської моделі світу виявив неспроможність адекватно пояснити істотні явища буття, формувати художню дійсність на іманентній основі», адже «логоцентричні моделі світоладу не визнавали багатства людського серця, схематизували багатогранну дійсність. Позитивізм заводив літературу в глухий кут, а реалізм втрачав визнання універсальної стильової моделі, яка, обстоюючи принципи раціоналізму, нехтувала сутністю ірраціонального, чим зацікавилася інтелектуальна думка наприкінці ХІХ ст. Закономірно виникла нова система способів зображення, утверджувана разом з новим розумінням людини, коли істотнішим вважається все особистісне, нетипове, ідіографічне»⁵. Юрген Габермас з цього приводу зазначав, що «Модерн може і прагне стверджувати власні орієнтаційні критерії, які вже не будуть моделями, скопійованими з інших епох; він мусить сам створити для себе власну нормативну базу. Модерн розглядає себе як такий, що має бути визнаним у самому собі, зрікаючись будь-яких намагань уникнути цього визнання»⁶. Іншими словами того-таки Габермаса, схильний до новини Модерн, позбавлений зразків та відкритий до майбутнього, «може створювати власний масштаб тільки із самого себе. Єдиним джерелом нормативності служить принцип суб’єктивності, з якого випливає свідомість часу в Модерні»⁷. Тим-то у мистецтві епохи *fin de siècle* присутні вимоги здійснити радикальний розрив із попередньою традицією, протистояння та суперечки старого з новим – часто провокативним і неочікуваним, самоусвідомленим у виявах опозиції до минулого. Акцентуючи на своїй інакшості, особливості, «вищості», дух Модерну набуває симптомів відчуженості, несприйнятості, а разом з тим – індивідуалізму й суб’єктивізму в сприйнятті та оцінюванні довколишнього світу. Хоча представники будь-якої літературної епохи маніфестували свою окремішність, іноді ворожість до попередників, «власне усвідомлення себе як нової генераційної цілості, об’єднаної спільною долею, суспільними завданнями й естетичною програмою, з’являється і заявляє про себе на повен голос саме в модерністській культурній формації»⁸.

Звісно, що «зміна філософсько-естетичних засад творчості не була й не могла бути одномоментною. Цей процес тривав довший час, охопивши майже всю першу половину ХХ ст. З іншого боку, його початки в Європі фіксуються набагато раніше дев’ясотих років. Але переломним моментом у формуванні нових філософсько-художніх принципів стала межа століть, що пов’язано з діяльністю не лише літературної молоді. Виразні ознаки трансформації знаходимо саме в цей період і у творчості митців широковідомих і визнаних, які нерідко найочевидніше втілювали у своїй художній практиці саме явище переходу, оскільки безпосередньо демонстрували зміни у власних принципах естетичного освоєння буття порівняно з попередньою епохою», і серед них на чільне місце варто поставити Франка⁹.

Синтезувавши напрацювання попередників, Оксана Мельник стверджує, що ранній український модернізм «асоціюється з ідеєю автономії естетичних вартостей та емансипації людини завдяки мистецтву, з наголосом на філософії символу, з утриваленням того, що змінне й локальне в сучасності; а, з іншого боку – з по-

⁴ Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. С. 29.

⁵ Ковалів Ю. Історія української літератури: Кінець ХІХ – поч. ХХІ ст. С. 11–12.

⁶ Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну. К.: Четверта хвиля, 2001. С. 19.

⁷ Там само. С. 50.

⁸ Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. С. 24.

⁹ Безхутрий Ю. Мала проза Івана Франка 1900-х років у контексті художньої парадигми перехідної культурної епохи: модель світу і модель людини // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Т. 1. С. 527.

шуком есенції явищ (есенціалізмом), з відчуттям кризи культури й антипозитивістичним переломом у філософії. Ключові ознаки раннього модернізму у сфері поетики – це експериментування, ускладненість форми, антимиетизм. Для нього прикметні долання різних табу, увага до суб'єктивності, звернення до позасвідомої сфери психіки, етична амбівалентність, відкриття тілесності як людської ідентичності, скепсис і містицизм, культ оригінальності, розходження зі смаками пересічного сприймача, кореляція елітарного й масового, популярного, еклектизм, висока самосвідомість мистецтва, <...> зв'язок літератури з музикою та пластичними мистецтвами, посилення сугестивності, міфологізм тощо»¹⁰. Проза Франка, власне, теж пройшла такий шлях і наприкінці XIX – на початку XX ст. «вписалася» в канон українського модернізму.

Крім того, глибоке занурення у психологію персонажа, студіювання мотивів його поведінки, чого вимагав Франків «науковий реалізм», логічно провокував письменника до пошуку нових засобів ословлення психічних процесів. Не випадково І. Франко називав натуралізм «батьком усіх тих [модерністських. – М. Л.] напрямів» [т. 35, с. 373]. Справді, без перехідного етапу, «без апробувань різнопланових художніх моделей модернізм не міг постати як у світогляді, так і в мистецтві», бо ж «у зіткненні напрямів спостерігаються зародження мережі “притягувань та відштовхувань”, непримиренний діалог між ними. Межові явища виникають на перетині систем образного мислення, які не вкладаються у береги напряму і вирізняються специфічною подвійною природою. У таких ситуаціях неминучі конфлікти між реальним та ідеальним, між реалістичним і модерністським типами світобачення»¹¹. У сучасному літературознавстві актуалізовано питання важливої ролі Франка в осмисленні й художній трансформації європейського декадансу на українському ґрунті: «Франко вважав декаданс постнатуралістичним явищем з притаманними останньому ознаками неврозу, резигнації, нігілізму <...>»; «водночас художня практика поета засвідчує активне використання декадентських топосів божевілля, двійника, демонічної жінки, зів'ялого листя, самогубства»¹².

Іншими словами, стара програма «наукового реалізму» також стала підґрунтям для створення цілком модерних творів. Такий хоча б приклад: у ранньому оповіданні «На роботі» (з циклу «Борислав», 1877) Франко використовує цілком нову (причому не лише для української літератури) техніку «потоків свідомості», яка «о власній силі йде» також в оповіданнях «Із записок недужого», «Odi profanum vulgus», «Вівчар», романі «Перехресні стежки». Зрештою, до своїх колишніх творчих підходів Франко на зламі століть ставився надто критично: «Та й ще одно, оте вічне говорення про аналіз життя, характерів, душ чи навіть економічних відносин, що буцімто має бути метою, навіть найвищою метою поетів-белетристів. Пора б, нарешті, дати собі спокій з тим надуживанням наукового терміна там, де йому зовсім не місце. Аналізує – то зн[ачить] розкладає явище на простіші елементи хімік, психолог, статистик, економіст, але не поет. Навпаки, поетова задача зовсім противна аналізу: з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити цілість, пройняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір. Се с и н т е з в найвищій розумінні сього слова» [т. 35, с. 110. Виокремлення моє. – М. Л.].

¹⁰ Мельник О. Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація. К.: Наук. думка, 2011. С. 18.

¹¹ Ковалів Ю. Історія української літератури. Т. 1. С. 22.

¹² Ткаченко Р. Поклик химери: Декаданс в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. К.: Книга, 2011. С. 120.

Видимими ознаками синтезу у Франковій прозі стали потужний філософський струмінь, схильність до оперування глобальними абстрактними категоріями (добро – зло), до параболізації художньої структури, до сміливого застосування засобів художньої умовності, фантастики, ірреального, до ліризації й драматизації епічного тексту, що характерне для таких творів, як «Хмельницький і ворожити», «Терен у нозі», «Під оборогом», «Батьківщина», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Сойчине крило», «Великий шум», «Син Остапа», «Неначе сон», «Гуцульський король» та інших. «Зв'язок з біжучим життям, який був в новелах з циклу “В поті чола”, значно ослаб, майже урвався в тих новелах, – зауважив М. Євшан про Франкові твори початку ХХ ст., – вони сильно відбивають у собі особистий настрій автора або характер його наукових занять та інтересів. <...> Оповідання йде рівно, без ніяких хитрих видумок, просто, без афектації і силування займати читача. В тім спокою оповідань, в їх рівній бесіді, в простій композиції – вся сила Франка»¹³.

Осмыслиючи проблеми розвитку української малої прози на зламі ХІХ–ХХ ст., І. Денисюк вказував на такі основні тенденції, як «розкріпачення» жанрів, взаємопроникнення і накладання одних форм на інші, синтез різних жанрових, родових ознак, «змагання до “кореспонденції” різних мистецтв (музики, живопису, літератури, кіно)»¹⁴. Дослідник виявив у прозі *fine de sciele* також нахил до чіткішої диференціації жанрів, збільшення різновидів малої прози, зростання культури заголовка й підзаголовка, внаслідок чого «читач настроює себе на сприймання певного ладу, певної форми стилізації дійсності. І вже чогось іншого шукатиме в творі з підзаголовком “акварель” або “шкіц вугіллям”, “пастель” чи “ноктюрн”. Адже і в живописі підписи під картиною допомагають нашій свідомості гармонізувати зміст з технікою виконання і матеріалом, бо естетичні вимоги до ескіза інші, ніж до викінченого портрета. Інші вимоги до акварельної техніки, гравюри»¹⁵. У новелістиці початку ХХ ст., за спостереженнями Денисюка, жанрово визначальні підзаголовки можуть вказувати на: а) розмір (новела, оповідання, мініатюра, дрібні оповідання, дрібні малюнки); б) спорідненість характеру виконання з жанрами суміжних мистецтв – живопису, музики тощо (етюд, ескіз (нарис), шкіц, арабеска, панорама, акварель, образок, картина, фотографія з життя, фрагмент, ноктюрн, студія, силует); в) форму викладу, техніку виконання, внутрішню структуру (імпровізація, подорожні нотатки, ритмічна фантазія, поезія в прозі, легенда, казка); г) тематику, спосіб здобуття матеріалу, локальний колорит (записки лікаря, спогади судового слідчого, сільська ідилія, образок з гуцульського життя, гірські акварелі, гуцульські образки); ґ) психологізм (психологічний етюд, психологічна студія, психологічне оповідання, психограма, настрої)¹⁶. Учений з'ясував причини трансформації жанрів: напруженість моменту, мінливість форм політичного життя, струси і катаклізми, які не дають часу на великі спокійні полотна, зрослу культуру жанру, потребу засвоювати культурні надбання різних народів. «Діють тут і тенденції до стику та взаємопроникнення різних мистецьких технік та ідейно-формальні постулати літературних напрямів і методів, а також індивідуальні нахили кожного оригінального письменника»¹⁷.

Однією з яскравих прикмет літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. Денисюк назвав «нахил до рефлексивності», коли «лірична медитація нерідко формує жан-

¹³ Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності). С. 149.

¹⁴ Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. С. 212.

¹⁵ Там само. С. 214.

¹⁶ Там само. С. 214–215.

¹⁷ Там само. С. 215.

ри фрагментарної безсюжетної прози». Структурні зміни в українській малій прозі були викликані тенденцією до природности, безпосередности, чого прозаїки сподівалися досягнути «розкріпаченням» класичних канонічних форм¹⁸. Досліджуючи історію української новелістики, вчений вивів закон її жанрової різноманітності, згідно з яким майже вся друга половина XIX ст. йде під знаком вироблення максимально сконцентрованої новелістичної структури, до її класичних моделей. «Але як тільки цього досягнуто, починається нова деконцентраційна робота, пошуки нових форм композиції. <...> Новаторські експерименти йдуть у напрямку опозиції до тих жанрів, які виявляють загрозу стати канонічними. “Розкріпачення” ригористичних форм ведеться чи то під гаслом психологізму, чи то оновлення реалізму (хоч перше входить у друге), чи модернізму. Відбувається дифузія літературних родів і жанрів. <...> Толерується крайня “верлібність”, фрагментарність прози. Виникають різні форми “новелістичного нарису”. Йде безнастанна трансформація жанрів малої прози – взаємопроникнення і їх взаємонакладання, процвітає розмаїтість форм і барв. Стиль омузичується й збагачується “кольоровими” тропами»¹⁹.

Звичайно, розвиток індивідуального стилю письменника не був прямим і поступальним, у ньому можемо спостерегти одночасну дію кількох різнобіжних тенденцій; еволюція його прози складна, суперечлива й неоднорівномірна. Творчі методи не змінювали один одного згідно зі свідомими наперед визначеними авторськими інтенціями. Тут, очевидно, відігравали свою роль такі творчі імпульси, як час і місце написання конкретного твору, лектура й внутрішня полеміка з іншим твором, побачене й почуте, врешті – настрої, темперамент, обставини особистого життя. Попри логіку історико-літературного процесу свою роль відіграла й логіка особистої творчої екзистенції митця.

Спостерігається цікава тенденція: у цей період Франко часто вдається до переосмислення й переписування давніших творів, і то не лише прозових. Так, поетична збірка «Давне й нове» (1910) є, по суті, розширеним варіантом «Мого Ізмарагду» (1898), а до збірки «Із літ моєї молодости» (1914) поет включив поезії першої книжки «Баляди і розкази» (1876). На початку XX ст. з-під пера Франка з'являються другі, суттєво видозмінені редакції оповідань «Герой поневолі», «Дріада», повісти «Воа constrictor», роману «Петрії й Довбушуки», збірки «Рутенці. Типи галицьких русинів із 60-тих та 70-тих рр. мин[улого] в[іку]». Очевидно, повернення до творчого доробку «юних днів, днів весни» пов'язано з переоцінкою ідейно-естетичних та морально-етичних цінностей, закладених у ці твори.

У перші роки XX ст. (1901–1913) Франко видав друком десять прозових збірок (збірок-циклів), що більше, ніж за попереднє чвертьстоліття (1874–1900). До них письменник уміщував здебільшого ті твори, що були опубліковані раніше, додавав до них щойно написані. Давав збіркам переважно однотипні назви, кладучи наріжним каменем основний за задумом твір: «“Добрий заробок” і інші оповідання» (1902), «“Панталаха” і інші оповідання» (1902), «“На лоні природи” і інші оповідання» (1905) тощо. Є й інакші назви: «З бурливих літ» (1903), «Місія. Чума. Казки і сатири» (1906). Та важливе інше: на початку XX ст. Франко відчув також гостру потребу впорядкувати, систематизувати творчий доробок. Як уже йшлося вище, твори погруповано в збірки за різними критеріями (жанровим, композиційним, імагологічним та ін.). Іноді Франкові збірки мають різновидовий характер: так, до збірки «“Маніпулянтка” і інші оповідання» (1904) вміщено твори, в яких головними героїнями є жінки («Маніпулянтка», «Лесишина челядь», «Між

¹⁸ Там само. С. 216.

¹⁹ Там само. С. 265–266.

добрими людьми», а також драматичний образок «Чи вдуріла?»). Ця збірка з таким складом виходила друком двічі: 1904 р. накладом А. Хойнацького і 1906 року в серії «Українсько-руської видавничої спілки» (№ 108).

На зламі XIX – XX ст. в українському письменстві набуває поширення символічно-алегорична мініатюра зі структурою притчі, для якої характерні наскрізні конкретно-чуттєві образи-символи сонця, зір, хмар, зими, весни, чайки, сойки, метелика, гадюки, гір, ріки, дуба, кипариса, терну, рожі, серця, рук, очей тощо. Прикладами можуть послужити «Терен у нозі», «Сойчине крило» І. Франка, «Рожа», «Відцвітає», «Очі», «Руки» Наталії Кобринської, «Рожі» Ольги Кобилянської, «Серце» В. Стефаника, «Ледові цвіти», «Осінь», «Верба» Марка Черемшини та ін. Така проза була «переважно новелістична, етюдова, нарисова»; її короткі форми «були цілком спроможні відтворити один момент із життя героя, настроїв або відтінок настрою, швидкоплинний епізод, психологічний злам у душі персонажа, забарвлений, до того ж, лірично»²⁰. За спостереженнями І. Денисюка, «розвиток української новелістики взагалі, а фрагментарної зокрема, йшов від притч, алегорій до художньої репортажності, своєрідного пленеризму, життєнаповненості», причому «одним із опорних жанрів у цьому напрямі розвитку були етюд (образок, акварель) та ескіз (нарис, шкіц). Ці терміни запозичені з суміжних мистецтв – живопису й музики»²¹.

4.2. Філософсько-притчевий цикл

Отож новелу-притчу «Хмельницький і ворожбит» (1901) разом з оповіданнями «Гуцульський король», «Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Будяки», збіркою «Староруські оповідання» зараховуємо до прозового філософсько-притчового циклу Франка, якому притаманні звернення до глобальних філософських, історіософських, теософських проблем, параболізація художнього світу, пошук особистістю глибинного сенсу буття²². Твір невеликий за обсягом, його фабула не відзначається тривалістю, події розгортаються впродовж однієї ночі і ранку наступного дня. Хмельницький, котрого гетьман Потоцький засудив на смерть, утік із в'язниці і, прямуючи на Січ та рятуючись від погоні, посеред ночі у глухому лісі потрапив до самотньої хатини старого діда-ворожбита саме у «віщу годину». Між ним і ворожбитом відбувається діалог-ритуал, за яким дід визначає майбутнє України. Засобом для здійснення ритуалу чарівник використовує звичайнісіньку сушену рибу, що її подає Хмельницькому для їжі. Із сукупності дій та рухів Богдана ворожбит вибудовує власну концепцію майбутнього. У руках гостя риба непомітно перетворилася на змію, той відірвав їй голову, відкусив шматок, тоді помітив метаморфозу і викинув гадину геть. Лише наступного ранку чарівник тлумачить Хмельницькому все, що трапилося. Дідові пояснення ґрунтуються на розумінні двоякої природи речей, що є, зрештою, характерним для ритуальної магії. За певних умов будь-яка річ набуває здатності набутти сутність іншого, «вищого» – символічного сенсу. Таким сенсом у новелі наповнюється гадюка, на яку перетворилася риба.

«– А то недобре, що ти кинув її геть, а не кинув у огонь. Я бачив, де вона впала, але коли потім поглянув, то вже не міг знайти її.

²⁰ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. С. 221.

²¹ Там само. С. 223.

²² Легкий М. Проза Івана Франка: проблеми класифікації // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. Вип. 55. С. 19.

– Значить, ожила? Значить, житиме й без голови? Значить, я не поборю її до кінця? – скрикнув Богдан.

Дід понуро звів голову» [т. 21, с. 145]. Змія, за дідовим трактуванням, символізує ворожу силу, яка напосілася на Україну. Прикметно, що твір не має розв'язки: просвітлений новим знанням, що його здобув чарівним способом, і свідомий своєї місії, Хмельницький перебиває дідові пояснення буквально на півслові й одразу ж вирушає в дорогу. Демонструючи відкритий тип композиції, «Хмельницький і ворожбит» водночас апелює до інтелекту читача.

Хоча твір не розбито на розділи, він легко поділяється на дві частини. Зустріч персонажів, здійснення ритуалу становлять зміст першої з них. У другій – тлумачення всього, що трапилося у «віщу годину». У ній знову зустрічаємо діалог, дід знову подає Хмельницькому сушену рибу, котрою той вгамовує голод, та й сам дід тепер – не суворий ворожбит, а лагідний і говіркий старий. Така схожість ситуацій творять сюжетну риму. Дві умовні частини, два персонажі, котрі виконують функцію двох смислових центрів, два часопростори – історичний та фантастичний, два світи («дійсний» і біблійний), два символи – риба і гадюка, за якими прочитується доля України, – все це свідчить про дихотомічну структуру тексту.

Жанр твору – новела, на що вказують лапідарність викладу, наявність пуанту (перетворення риби на змію) і вендепункту (раптове осяяння Хмельницького), глибокий підтекст. Водночас йому притаманні виразні ознаки притчі, як-от: присутність мудрого оповідача й зовсім недосвідченого співрозмовника, дидактизм риторики ворожбита, біблійні реалії, символічність образности, «вихід» у морально-етичну площину дискурсу. «Хмельницький і ворожбит» за жанром, отже, – новела-притча.

Імагографію твору репрезентовано насамперед двома персонажами, кожен із яких представляє певний світ: історичний з деякою конкретизацією історичного часу (Хмельницький) та фантастичний, міфологічний (ворожбит, персонаж позаісторичний, проте наділений надприродними здібностями передбачати майбутнє). Історичний колорит у новелі-притчі виведено зовсім блідо; очевидно, Франко не ставив перед собою такого завдання. Хмельницький у творі (єдиному, до речі, з усіх прозових, де він є персонажем) – цілком пересічна дійова особа, зовсім не індивідуалізована. Незважаючи на статус утікача, він озброєний пістолями і ятаганом (що не зовсім мотивовано); збентеження після дідової «вечері» не дає йому спокою, пробуджує «таємні струни» в його серці і «дивні думи», «мов тихі далекі блискавки, що віщують наближення бурі» [т. 21, с. 144], – в його голові. Натомість постать ворожбита виписано значно яскравіше. Він – один із представників так званих «непростих», або «земляних (земних) богів»²³. Це «старий-престарий дід з білою, як молоко, до пояса бородою» і глибоким, «мов з-під землі», голосом; живе в малесенькій хатині, врослій у землю, покритій зеленим дерном замість стріхи, з одним крихтним віконцем, «під віковичним дубом» на невеличкій лісовій галявині. У «віщу годину» він незмигним поглядом вдивляється в полум'я і вміє читати «в тій темній книзі, де записана наша судьба» [т. 21, с. 142, 143].

Проте не ці персонажі відіграють ключову роль у новелі-притчі, а символічні образи риби і гадюки, котрі зазнають взаємних метаморфоз. У відповідь на запитання Хмельницького («Що ж воно віщує, що якраз у гадюку, в таку нечисть?» [т. 21, с. 145]) ворожбит розповідає легенду про святого Петра, яка співвідноситься з одним епізодом із Нового заповіту. У книзі «Діяння апостолів» читаємо: «Дру-

²³ Тихолоз Б., Тихолоз Н. «Зв'язок із якимись надприродними силами» («непрості») // Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка. С. 193.

гого дня, як ті [Корнилій і слуги. – *М. Л.*] були в дорозі й наближалися до міста, Петро йшов на кривлю помолитись коло шостої години. Він зголоднів і захотілося йому їсти. І от, як йому готували, найшов захват на нього: бачить він небо відкрите, а з нього сходить якась річ, неначе скатерка велика, прив'язана чотирма кінцями, і спускається на землю. Були ж у ній всякі чотириногі, плазуни земні й небесні птиці. І пролунав до нього голос: “Устань, Петре, заколи і їж!” Петро відповів: “Ніколи, Господи, бо я ніколи не їв нічого поганого й нечистого”. І знову, вдруге, залунав голос до нього: “Що Бог очистив, те не погань”. Це сталося тричі, і одразу ж річ ота піднялась на небо»²⁴. Щоправда, в устах діда-ворожбита цей новозапіваний текст звучить трохи по-іншому: святий Петро опиняється в пустелі, де просить Бога, аби той послав йому якусь їжу. Господь посилає змію, а коли апостол відмовився її їсти (нечисть!), перетворив плазуна на сушену рибу. Таким чином разом із видозміненим уривком Святого Письма в текст новели вводиться зворотна метаморфоза (перетворення гадюки на рибу). Перемінюючи в Петрових долонях змію на рибу, Бог промовляє: «Не бійся, чистому все чисте!» [т. 21, с. 145], чим натякає на святість апостола. Хмельницький, що отримує гадину замість риби, на противагу святому виступає звичайною людиною з іманентною для неї гріховністю. «Але ж бо й ти не святий Петро <...>», – каже до нього дід [т. 21, с. 145]. Символ змії набуває в новелі звичного сенсу гріховності, моральної нечистоти, і переводить суть твору в морально-етичну площину.

Новела-притча написана у формі викладу від третьої особи із застосуванням засобу авторського всезнання. Деміургізм автора у творі про історичне минуле дає письменникові змогу на історичному матеріалі робити певні узагальнення, вести мову про історичні події з позиції авторського сьогодення. Присутність віщуна в новелі-притчі уможливило використання прийому «майбутнього в минулому», згідно з яким непосвяченим у таїнство віщування є лише Хмельницький. Отож основна його увага (як і читача) прикута саме до ритуалу, зокрема до його символіки, до гри символами, яку веде ворожбит. Світ історії, таким чином, підпорядковано світові фантастики; історія прозирається крізь серпанок ритуалу.

Франкові твори – «лабіринти символічних значень. Значення зринають у його творах, певним чином співвідносяться з реальністю і часто не прояснюються до кінця»²⁵. Опозиція «риба – гадюка» символізує протиставлення чистоти – нечистоти, праведності – гріховності, у ширшому сенсі – добра і зла. Боротьба за визволення народу з-під чужоземного гніту, що її веде Хмельницький, – діло, безперечно, чисте і праведне. Але знищити зло остаточно гетьманові (слабкій та грішній людині) не вдасться (і він знає про це з дідової ворожби). Новелою письменник впритул підійшов до порушення проблем теодицеї та антиномічності добра і зла. Бог допускає існування зла, аби зробити людину, котрій нераз важко віднайти себе в системі морально-етичних координат, мудрішою і досконалішою. Новела-притча «Хмельницький і ворожбит» стала в цьому сенсі першим Франковим твором. Глобальна антиномічність заснована в ній на історичному матеріалі, який, своєю чергою, сприймається крізь призму фольклорно-міфологічного дійства.

Історію Опанаса Моримухи («**Батьківщина**», 1904) подано крізь призму сприйняття оповідача: «Нашого товариша Опанаса Моримуху прозвали ми ще в гімназії Батьківщиною <...>» [т. 21, с. 391]. Його прототипом був, очевидно, Юліан Грушкевич, колишній учень Дрогобицької нормальної школи, котрий навчався

²⁴ Святе Письмо Старого та Нового завіту: Діяння апостолів: 10: 9–16. [Б. м.], 1991. С. 160–161.

²⁵ Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. С. 219.

на рік раніше, ніж Франко, відтак учень Дрогобицької гімназії; по смерті батька «кусниками» розпродав батьківську землю; навчався у Львівському університеті, а відтак працював учителем у селі Мшанець (тепер Старосамбірського району Львівської області). Франко зустрівся з ним під час Етнографічної експедиції на Бойківщину 1904 р.²⁶

Закінчивши гімназію, хлопці розійшлися різними життєвими шляхами. Через деякий час оповідач довідався про те, що після смерті батьків Опанас продав запівдарма місцевому орендареві батьківське обійстя й виїхав зі села назавжди. Десять років опісля відбулася їхня випадкова зустріч у глухому гірському селі, де учителював Опанас. Моримуха розповів про все, що трапилося з ним: у нічній кав'ярні він зустрів повію Киценьку й нестямно закохався в неї, захопившись її простою та невимушеною поведінкою і подумки прославляючи цивілізацію, здатну так високо піднести людину. Хлопець присягнув собі працювати задля цієї цивілізації. Заради кохання юнак «продав батьківщину», любов до якої була «основною нотою його життя» [т. 21, с. 396], і провів із Киценькою чотири найщасливіших дні у своєму житті. Після розлуки з нею виконує клятву: сіє зерна просвіти в глухому селі.

В оповіданні застосовано семантичний тип композиції, особливість якого полягає у прийомі насичення слів і виразів різноманітними змістовими (значеневими) випромінюваннями, які у зв'язку з певною ситуацією набувають функції несподіваних вказівників для розвитку сюжету. Композиційним стрижнем твору є символ батьківщини, значення якого поступово розкриваються в тексті: 1) *прізвисько* персонажа; 2) *батько*, бо саме так Опанас жартома називав свого тата; 3) *рідний закуток*, до якого протагоніст прив'язаний усією душею; 4) *батьківщина*, батькова спадщина, що її Опанас легковажно продав місцевому орендареві; 5) *Вітчизна*, край, де проживає рідний народ.

Для розкриття мотивів Опанасового вчинку у твір уведено діалог, побудований на грі слів, на випадковому семантичному їх збігові:

«– Але скажи, що таке тобі сталося? Йшов у один бік і раптом звернув з дороги та й гаття! Немов якась *киценька* перебігла тобі дорогою.

Опанас аж підкинувся, мов ужалений.

– Киценька! Ти тямииш її? <...> Як-то? Не тямииш Киценьки? І не знаєш моєї історії?». Опанас пригадав оповідачеві нічну кав'ярню на розі вулиць Вірменської та Гродзиських у Львові. «Там була одна панна. <...> Її звали *Киценькою*» [т. 21, с. 404. Курсив мій. – М. Л.].

Киценька – одна з фатальних жінок у Франковій творчості. Настільки сильна, що, притягуючи до себе слабшого, відбирає його волю, здатність тверезо мислити й оцінювати ситуацію, змушує його беззаперечно виконувати всі її накази, зокрема продати батьківщину й їхати з нею. Справді, «її життя – це втеча від щоденної монотонності, гонитва за сильними враженнями. Киценька подібна до героїні оповідання “*Bella donna*” Г. Хоткевича, проте І. Франко дещо згладжує еротичну тональність, посилюючи духовну складову»²⁷. Особистість дівчини оповито флером загадковості, таємничості. Вона нічого не розповідала про себе, а сутність її душі трохи пояснює її улюблена пісня, лейтмотивом якої є прагнення ночі, бажання віддати перевагу світлові місяця над сонячним сяйвом:

²⁶ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 2: Цілком нормальна школа. С. 144–145.

²⁷ Крука М. Світ жінки у прозі Івана Франка // Іван Франко: Дух, наука, думка, воля. Т. 1. С. 803.

Якби я мала
Над сонцем силу,
Я б його вклала
В темну могилу [т. 21, с. 419].

Повія, нічний метелик, вона підноситься в уяві Опанаса, одержимого гіпертрофованою пристрасстю, до непорочної, майже святої. Він захоплюється тим, як природно вона розсипала чари своєї краси, свого доброго серця, свого розуму. Він зізнався: «Ані одна хмариночка, ані одно непорозуміння, ані одна брутальна чи цинічна рисочка не закаламугила того світлого, чистого образу, який зложився в моїй душі в її подобизну. Все і всюди вона була супроти мене така суцільна, натуральна, і, бачилось, непорочна душею, а при тім весь спосіб її поведження виявляв стільки простоти й делікатності, що я тільки тоді пізнав, до якої висоти може цивілізація піднести людину, а спеціально жінку. І я всім своїм єством покловився тій цивілізації і поклявся служити їй усе своє життя, ширити хоч ті слабії її промінчики, які здужав захопити» [т. 21, с. 418]. Кишенька – амбівалентний образ. З одного боку, – демон ночі й темряви, здатний пожбурити людину в гріховну безодню, змушує скоїти вчинок, що вважається підлим, ганебним, нечуваним. З іншого – спонукає людину до високої, світлої, майже святої праці на благо народу, й у цій праці – спокута за вчинений гріх.

Так психологічне оповідання випрозорює Франкову аксіологію, що сформувалася наприкінці XIX – на початку XX ст. Поняття гріха й святости надто відносні й детерміновані багатовимірністю буття особистости. Те, що на перший погляд здається гріховним, може привести людину до святости. Однак лише ту, котра має «в своїй душі свою “батьківщину”» [т. 21, с. 423]. Отже, символ батьківщини набуває ще одного значення – певної внутрішньої морально-етичної субстанції, носій якої, прозрівши завдяки особистому зіткненню зі Злом, стає добротворцем.

У центрі оповідання-дискусії²⁸ **«Хома з серцем і Хома без серця»** (вперше надруковано німецькою мовою під назвою «Thomas mit dem Herzen und Thomas ohne Herz», 1904) – два персонажі-антиподи, які впродовж усього розповідного часу (а він охоплює декілька десятків років) ведуть між собою гостру суперечку про шляхи розвитку суспільства й роль інтелігенції в ньому. Твір не позбавлений ознак поліфонізму: кожен персонаж обстоює свою думку, і жодна з них не претендує на абсолютну істину. Такий тип композиції творів, у центрі якої зіткнення ідей, теорій, а також контрастні ситуації, філософські, моральні й психологічні питання, є ознакою літератури зламу століть.

Хома Бідолаха, або ж Хома з серцем – «усе чутливий, іноді сантиментальний, легко попадав у ентузіазм, усе одушевлений високими ідеалами загального ушасливлення, з невичерпаним засобом декламацій про свободу, братерство і гуманність, – одним словом, невважаючи на свій атеїзм, натура наскрізь релігійна і склонна до сектантства» [т. 22, с. 10]. Захопившись соціалістичною теорією, займається агітацією та пропагандою «новочасних ідей» і вірить у «швидку побіду» «злучених пролетаріїв усього світу» [т. 22, с. 12]. Хома Галабурда, він же Хома без серця – «усе скептичний, іноді цинічний, здержливий», «з іронічним усміхом на устах» [т. 22, с. 10]. Той вважає соціалістичні ідеї утопійними, натомість виступає за виховання народу, повільно, але наполегливо привчає його до боротьби за свої права. «Я пробував освічувати селян, освічувати у всіх питаннях громадського,

²⁸ Жанрове визначення К. Покотило. Див. її: Оновлення стильової, розповідно-композиційної структури творів Івана Франка з життя інтелігенції // Укр. літературознавство. Львів, 1990. Вип. 54. С. 59.

матеріального й духового життя», – й у цій справі здобув чималих успіхів: організував читальню, домігся усунення з владних посад здирників та ошуканців, допоміг молодій прогресивній партії вибрати нову громадську раду й чесного вїйта. Противник абстрактних ідей і порожньої фразеології, Хома без серця впевнено йде шляхом конкретних справ, старається «дати своїм співгромадянам приклад сумлінності, точності в сповнюванні своїх обов'язків, розумного ведення діл і незалежного, свобідного суду і слова» [т. 22, с. 23].

Крім того, розвиток сюжету забезпечується завдяки кільком зустрічам персонажів та їхнім дискусіям, у яких кожен відстоює свою позицію. Ось, наприклад: «– Але ж вони [люди. – М. Л.] ще тепер не вміють зносити свободи і світла. Лише під гнетом мусять загартуватися. Тільки гнет викличе противдїлання з їх боку.

– Знаєш се так напевно? Гнет викликає противдїлання лише в еластичних тілах. А м'які, безопірні роздавлює. Свобода – се не ланцюг, який можна склеїти в огні і сформувати ударами молота. Свобода – се коштовний плід, що досягає і набирається солодошів у сонячній світлі і теплі» [т. 22, с. 28].

В ідейному протистоянні гору бере таки Хома без серця, а життєві реалії виявляються далекими од шляхетних, як йому здавалося, та далекосяжних планів Хоми з серцем. Відчувши крах своїх ілюзій, він раптово помирає від розриву серця. «А коли по кілької днях одержав телеграму про велику пожежу в Бориславі, про покликання компанії вїйска і про кроваві розрухи, то поблід іще дужче, ніж звичайно, і почув, немовби щось закололо його в серці» [т. 22, с. 29].

«Оте “з” і “без”, – зазначала Лариса Бондар, – певним чином формує структуру оповідання, де головною рушійною силою є діалог, суперечка персонажів; один із них – це рупор авторських ідей, другий – його цілковитий антипод»²⁹. Проте, за її ж спостереженням, аксіологічну позицію автора все-таки нейтральною не назвеш. Кожен розділ закінчується підсумковою реплікою Хоми без серця. «Що головніше було для Франка – звеличити першого чи розвінчати другого? Либонь друге», адже «мотив “серця” в новелі наскрізний, він лежить, так би мовити, “на поверхні”. Ідеться не лише про заголовок, а й про розвиток, варіації цього мотиву. Тут Франко, як і скрізь, удається до свого улюбленого прийому – контрастного наповнення образу. Він полягає не тільки в протиставленні “серце – без серця”, а головним чином у тому, що вкладається в це поняття. “Серце”, “з серцем” – то звичайно щось таке, що викликає симпатію, романтизує, вивищує, “без серця” – рішуче знижує, відвертає від себе. Та ба: у Франка, як завжди, діється навпаки. <...> Авторські, а з ними й читацькі симпатії – на боці “безсердечного” Хоми»³⁰.

Справді, на початку ХХ ст. Франко критично ставився до соціалістичних, зокрема марксистських ідей та концепцій. «Жорстокі наші часи! – писав він у передмові до збірки “Мій Ізмарagd” (1898). – Так багато недовір'я, ненависти, антагонізмів намножилося серед людей, що не довго ждати, а будемо мати (а властиво вже й маємо!) формальну релігію, основу на догмах ненависти та класової боротьби. Признаюсь, я ніколи не належав до вірних тої релігії і мав відвагу серед насміхів і наруги її adeptів нести сміло свій стяг старого, щиролюдського соціалізму, опертого на етичній, широко гуманній вихованній мас народних, на поступі і загальній розповсюдженній освіті, науки, критики і людської та національної свободи, а не на партійній догматизмі, не на деспотизмі проводирів, не на бюрократичній регла-

²⁹ Бондар Л. «Коли екстремі ся стрічають...» (Студія над Франковою новелою «Хома з серцем і Хома без серця»). С. 69.

³⁰ Там само. С. 69, 75.

ментації всієї людської будучини, не на парламентарнім шахрайстві, що має вести до тої “світлої” будучини»³¹. Франкові погляди на шляхи розвитку українського суспільства збігаються з програмою діяльності його персонажа – Хоми без серця. Оповіданням-дискусією «Хома з серцем і Хома без серця» Франко актуалізував не лише індивідуальні, а й широко суспільні морально-етичні проблеми, зокрема відповідальності інтелігенції за вибір шляху і врешті за долю всього народу.

Зачин твору дуже схожий на казковий: «Раз якось у двох різних селах Східної Галичини, але одного й того самого року, одного й того самого дня, а власне в Провідну, або так звану Томину неділю, вродилися два хлопчики. Отим-то обох їх охрещено іменем Хома» [т. 22, с. 7]. До речі, первісний варіант оповідання, від якого зберігся початок, мав назву «Хома з серцем. Казка» [т. 22, с. 504]. І хоч «початок цієї незакінченої редакції тексту яскраво свідчить про дотримання жанрових канонів казки»³², твір не є казкою *ab definitio*. Відчутнішими й зримішими є в ньому мотив роздвоєння, «заснований на моделі близнюкового міфу»³³, елементи притчі з її другим планом і увагою до морально-етичної проблематики, філософський метатекст, в основу якого покладено полеміку про вибір шляху, про роль особистості в народному розвою, про значення інтелігенції в ньому. Таким чином, «Хома з серцем і Хома без серця» – філософське оповідання-дискусія з елементами притчі.

У працях М. Мочульського, Д. Лукіяновича, І. Денисюка, Лариси Бондар, Ярослави Мельник та інших дослідників неодноразово зауважувано, що в основу сюжету цього твору покладено Франкові стосунки з М. Павликом. Степан Щурат, наприклад, стверджував, що письменник вигадав для оповідання події, але залишив «правдивими зарисовки вдачі та взаємини героїв»³⁴. Ярослава Мельник помітила: «Навіть у портретній характеристиці одного з персонажів – Хоми з серцем – сучасники легко впізнавали М. Павлика: “Се був невеличкий живий чоловічок із повними виразу, але звичайно меланхолійним лицем, з очима, майже все немов примгленими слізьми, з лагідним, м’яким, хоч не мелодійним, голосом” [т. 22, с. 10]»³⁵. «Для Дениса Лукіяновича те, що Хома з серцем – це М. Павлик, не підлягало жодному сумнівові, – вела Лариса Бондар. – Досліджуючи, де мешкав Франко у Львові, він стверджує прямо, що частенько – на квартирі в Хоми з серцем, навіть не пояснюючи, що то за Хома з серцем, бо був переконаний, що всі знають Франкову новелу з її прототипів»³⁶. У творі, що написаний 1904 року, Франко вивів далеко не прості стосунки між друзями-опонентами, котрі зовсім скоро перейдуть у відверте публічне протистояння, насамперед у виступах Франка «Михайло Павлик. Замість ювілейної сільветки» та Павлика «Пан Іван Франко супроти мого 30-літнього ювілею» (обидва 1905 р.).

Сюжет оповідання-притчі «Будяки» (1905), як стверджують Р. Горак та Я. Гнатів, базується на розповіді Франкового батька Якова: «Одного разу Базарище [місцевість поблизу Нагуєвич. – М. Л.] обсіли непрохідні хаші будяків. Під ними згинула трава, квіти, і сили, щоб знищити їх, не було: палили, орали, косили. Ніщо не допомагало. А потім вони зникли самі. Без чиєїсь допомоги. Бо поліття на них не стало. Так пояснював Яць Франко. Перед тим були мокрі роки, земля була вогка, і для будяків, для їх росту це були найкращі умови. А потім все

³¹ Франко І. Показчик купюр [до Зібрання творів у 50 томах]. К.: Наук. думка, 2009. С. 11.

³² Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генеологічні аспекти). Львів, 2005. С. 232.

³³ Там само.

³⁴ Щурат С. Рання творчість Івана Франка. К.: Вид-во АН УРСР, 1956. С. 76.

³⁵ Мельник Я. ...І остатня часть дороги. Іван Франко в 1908–1916 роках. С. 314.

³⁶ Бондар Л. «Коли екстремі ся стрічають...». С. 70.

це пропало. Не стало вологи. Будяки, як прийшли на Базарище відкизна-хто, так і пішли»³⁷.

Франко цю простеньку батькову розповідь трансформував у притчу, надавши їй форми діалога між учителем і учнем. Останнього обурило, «стільки брехні, фарисейства, скільки дрібної злоби, і безтямності, і нещирості» [т. 22, с. 30] існує між людьми, «що руки опадають, дух замирає, коли дивишся на се все» [т. 22, с. 31]. Аби заспокоїти учня й дати йому пораду, учитель розповідає історію про будяки: багатомільйонна армія цих шкідників загинула, коли неподалік від толоки прорвало греблю й земля на толоці просохла. «А не забувай про греблю, про ту греблю, що спиняє свободний біг ріки, що задержує гнилизну й застій і сприяє ростові будяка! Греблю, синку, греблю треба розірвати! Ти бачиш об'яви гнилизни й застою, а не добачив причини, яку треба усунути!» [т. 22, с. 34]. Розповідь учителя, таким чином, параболізує сюжет, надає йому подвійного сенсу. Як і в попередньому творі, оповідання-притча «Будяки» має вихід до соціальної проблематики, відзначається нерозвиненістю сюжету й деякою поверхневістю «другого сенсу».

У межах філософсько-притчевого циклу легко виокремлюються три твори, споріднені насамперед за гуцульськими топосами, етнічно маркованими персонажами, а також параболічною структурою, глибинним підтекстом, складною морально-етичною проблематикою, інтелектуалізмом, – «Гуцульський король», «Терен у нозі» та «Як Юра Шикманюк брів Черемош». Є, отже, усі підстави вести мову про гуцульський триптих у прозі Франка, тобто різновид циклу, композицію з трьох самостійних мистецьких творів, пов'язаних спільним ідейним змістом та мотивом³⁸. Крім того, названі твори об'єднує однотипна жанрова природа філософсько-психологічних оповідань з вагомими ознаками притчі.

Як уже йшлося, 1904 року мав з'явитися друком п'ятий том зібрання Франкових творів під назвою «Над Черемошем», до якого, крім передмови автора, мали увійти «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Терен у нозі» та «Чудо в Головах»³⁹. Останнього твору, попри задум, Франко не написав. Володимир Гнатюк згадував: «Вже першу свою повість “Петрії і Довбушуки” [Франко. – *М. Л.*] старався змалювати на тлі гуцульського життя; те саме треба сказати про його драму “Кам'яна душа”. Та живих гуцулів пізнав він аж пізніше, і вислідом того пізнання були його новелі “Як Юра Шикманюк брів Черемош” та “Терен у нозі”. До кінця життя носився він усе з наміром переробити одно народне оповідання п. н. “Чудо в Головах” на новелю, та недуга не дозволила на те»⁴⁰.

Власне, на початку ХХ ст. Франко не випадково повертається до гуцульської тематики, яка ще зовсім не впевнено забриніла в його першому романі «Петрії і Довбушуки». Таке повернення, за влучним спостереженням Олександри Салій, стало «символічним замиканням гуцульського герметичного кола, коли з *genius loci* перетнулося особисте», адже питання про сенс життя і душевний спокій, усвідомлення відповідальності за власні вчинки впродовж пройденого шляху хвилювали не лише Миколу Кучеранюка з новели-притчі «Терен у нозі», а й самого Франка⁴¹. На початку ХХ ст. Франко, за Ростиславом Чопиком, «вже задивлений у минувши-

³⁷ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 2: Цілком нормальна школа. С. 19.

³⁸ Літературознавча енциклопедія. Т. 2. С. 501–502.

³⁹ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2007. Кн. 8: Роки страждань. С. 184–185.

⁴⁰ Гнатюк В. Причинки до пізнання Гуцульщини // Записки НТШ. Львів, 1917. Т. 123/124. С. 5–6.

⁴¹ Салій О. «Сей край невечерпаної краси»: гуцульський текст в українській художній прозі кінця ХІХ – початку ХХ століття. К.: Наукова думка, 2018. С. 52.

ну, стає на звіт перед Богом» за все содіяне й сотворене⁴². У цей час своєї творчості письменник, як і його персонажі, «шукав Божих знаків» і завдяки символам дешифрував сенси людського буття⁴³, зокрема й у гуцульському тексті, співтворцем якого був.

Отож в основу сюжету незавершеного оповідання «**Гуцульський король**» покладено розповідь про оповитого легендами жорстокого мандатора (управителя) Герлічку (Гердлічку, Грдлічку), «пана з Устерік», борця з опришками, котрий добрих два десятки років був справжнім пострахом для гуцулів. Цікаво, що Франко давно зацікавився гуцульськими піснями про опришків, зокрема про по-стать реального Грдлічки. Про це свідчать його фольклорні записи «Грдлічка і Юріштан» [т. 53, с. 153], «Опришок Мирон Штола» [т. 54, с. 115–116, 212–215], розвідка «Лук'ян Кобилиця» [т. 47, с. 248–288] та ін. Публікуючи в «Зорі» 1886 року пісню про Грдлічку і Юріштана, що її записала Целіна Бурачинська від Христини Пелінючки у Криворівні, Франко подав також розповідь старого гуцула Піценка у записі тієї ж Бурачинської: «Крім сеї пісні, Пелінючка нічого майже не знала про Гердлічку; чула тільки, що то був пан великий і дуже добрий. Піценко пояснив мені, що то для того кажуть, що він добрий, бо він виловив усіх опришків, а тоді такі їх ровти (купи) ходили, що не можна було спокійно й дорогою пройти. Але він, – додав П[іценко], – був дуже недобрий. У него в Устеріках то такі були приминали та темниці, що ніде на цілі гори і Підгір'є таких нема. За одно марне слово то мучив в темниці християнина і цілий рік. А як вже котрого розбійника зловив, то так мучив, що най Бог боронить. Він був дуже багатий, бо був камеральний мандатор і завідував дуже багато селами <...>. Він мав цілу гвардію добре узброєних людей, що звались пушкарями <...>, а найстаршим над ним був власне вїйт Юріштан. Як мандаторії знесли, а завелись Bezirksamt-и [виконавчі органи управління. – М. Л.], то і Гердлічка стратив свою посаду в Устеріках, а натомість дістав посаду канцелісти в Кутах. Але тут якомсь єму не велось, і він швидко дістав відпустку. Часи змінились, колишній достаток розтратився, і колишній пострах гуцулів, “гірський цісар” розпився і умер під плотом в Кутах»⁴⁴.

У листі до М. Грушевського від 8 серпня 1898 р. з Довгополя Франко писав: «Я зібрав з Гуцульщини дещо цікавого етногр[афічного] матеріалу (пісню і оповідання про одного досі не звісного опришка, примівки) і даю се до “Етногр[афічного] збірника”» [т. 50, с. 108]. У п'ятому томі «Етногафічного збірника» (1898) Франко оприлюднив пісню і розповідь про опришка Мирона Штолу, а також «Оповідання про Юрішку і Грдлічку», що їх він записав «від старого гуцула Андрія Освіцінського, vulgo Мандрика, бувшого вїйта в Довгополі Гал[ицькому]». У цих публікаціях міститься така інформація про устеріцького мандатора: «Герлічка, йик його скасували з мандатора, жив у Кутах. Бідував дуже, всі за него забули. Я вже був вїйтом (1856–1860), то прийшов сим раз до него, а він лежить на голій постели. “Ади, каже, Андрею, дикі мя чираки обсіли!” А у него рани по цілім тілі. Там і умер, ніхто й не заглянув до него. Трафилиси наші люде і віднесли го до гробу»⁴⁵. Розповіді про Гердлічку, зокрема й з уст Андрія Освіцінського, здобуті в Довгополі (тепер село Довгопілля Верховинського району Івано-Франківської області), лягли в

⁴² Чопик Р. Ессе Ното: Добра звістка від Івана Франка. Львів, 2002. С. 198.

⁴³ Салій О. «Сей край невичерпаної краси». С. 52–53.

⁴⁴ Франко І. Грдлічка і Юріштан / Подала п[анн]а Б[урачинськ]а // Зоря. 1886. № 6. 15/27. III. С. 104.

⁴⁵ Оповідання про Юрішка і Грдлічку // Етногафічний збірник. 1898. Т. 5. С. 36.

основу оповідання «Гуцульський король»⁴⁶. Краєзнавиця з Довгопілля Марія Пантелюк стверджує, що саме 1898 року, під час побуту в цьому селі у Франка та його дружини розболілися зуби, й успішну стоматологічну операцію їм провели батько і син Освіцінські, на прізвисько Мандрики. «Мандриками називали, як і тепер називають їхніх нащадків, Андрія Освіцінського та його сина Івана, якому було більше 40 років. Вони навіть панам зуби рвали, особливо попадам, які приїжджали до них здалеку. Приказуючи та жартуючи, Іван вирвав безболісно хворі зуби Франкові та його дружині»⁴⁷.

Точна дата написання твору невідома. Все каже на те, що «Гуцульського короля» Франко створив 1898 року. Але Михайло Возняк припускав, що з-під Франкового пера він з'явився 1906 або 1907 року, позаяк рукопис твору міститься на зворотних сторінках рукопису праці «Розвій поглядів на Вселенну» Ендрю Діксона Уайта в перекладі Івана Петрушевича. Ця праця вийшла друком окремою книжкою 1906 року, що й дало Вознякові підстави для таких припущень⁴⁸.

«Гуцульський король» – «верстатне» оповідання І. Франка, в якому чітко документалізовано час і місце розповіді: «У часі мо[його] побуту в Довгополі над Черемошем лі[том] 1898 р. трапилося так, що мене й жінку [одн]ої ночі страшенно розболіли зуби» [т. 22, с. 491]. За допомогою персонажі вдаються до батька й сина Освіцінських (вони – персонажі твору), народних майстрів стоматологічної справи. Син блискуче видаляє хворі зуби, адже майстерности набрався від батька, колишнього короля стоматології на Гуцульщині. Після вдало виконаної операції старий Андрій за склянкою чаю розповідає про кривавого деспота Герлічку, прозваного гуцульським королем. Розповідь подано у формі спогадів; цісарського мандатора в ній виведено з романтичною гіперболізацією: «Той, бувало, як крикне, аж гори дрожать» [т. 22, с. 493]; «Наші діти <...> схапувалися по ночах та верещали крізь сон: “Пан з Устерік! Пан з Устерік!” Люди <...> при лихій годині кляли одні одних словами: “А бодай тя Герлічкова неволя не минула!”» [т. 22, с. 498]; «То був на правду наш король, наш найвищий судія, такий, що не питав ані суду, ані права, лише міг брати, в кайдани кувати, катувати та вбивати кожного, хто йому подобався» [т. 22, с. 497]. Проте старого Освіцінського найбільше хвилює проблема різкої зміни життєвого шляху грізного мандатора: «Знаєте, панчику любий, я видів його, як був такий великий, що аж нам, усім гуцулам, сонце заступав, та бачив його, як зробився такий маленький, що лиш у дошки клади» [т. 22, с. 496].

Для з'ясування ситуації у твір введено ще одного оповідача, знайомого Освіцінського, який знає про подальшу долю Герлічки. Деспот, як виявилось, психологічно не витримав сильного волевияву своєї четвертої дружини, яка пограбувала його і втекла з коханцем. «Кажуть, що три дні й три ночі сидів як остовпілий на однім місці, не їв, не спав, але тяжко зітхав і кліпав очима, ніби плакав, а коли устав по трьох днях, то його не пізнали. <...> То був сивий, як лунь, поморщений, зломаний, мов у ступі заопиханий» [т. 22, с. 499].

⁴⁶ Див. про це також: Кукула С. «Я жию тут досить добре...» (Іван Франко в Довгополі Галицькім) // Тези доповідей Шістнадцятої щорічної наукової конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження Івана Франка (17–19 жовтня 2001 року). Львів, 2002. С. 89.

⁴⁷ Франкові плаї у Довгополі на Гуцульщині // Режим доступу: slovoprosivity.org/2016/09/08.

⁴⁸ Возняк М. [Примітка до першої публікації оповідання «Гуцульський король»] // Іван Франко. Статті і матеріали. Львів: Видання ЛДУ, 1948. Зб. 1. С. 5. 1897 року Франко переклав реферат праці Е. Д. Уайта «The Warfare of Science with Theology in Christendom» («Боротьба науки з теологією у християнстві»), що його написав американський культуролог Едвард-Пейсон Еванс. Переклад реферату вийшов друком у журналі «Жите і слово» під назвою «Боротьба теології з наукою» (1897. Т. 6. Кн. 3. С. 238–244).

Так у філософсько-психологічному оповіданні Франко порушив проблему індивідуальної та соціальної природи деспотизму. На кожного кривавого й страшного тирана обов'язково знайдеться свій тиран, не менш жорстокий та свавільний. Пасіонарна особистість нерідко виявляється слабкою й безпорадною, коли відчуває таку ж силу характеру в іншій особистості. Нарешті, зло рано чи пізно залишиться покараним.

Оповідання-притчу «Терен у нозі. Оповідання з гуцульського життя» написано на початку 1902 р. німецькою мовою. Ймовірно, в основу сюжету Франко поклав народні оповідання й перекази, що їх почув у Криворівні⁴⁹. Тоді-таки Франко надіслав твір до редакції газети «Die Zeit». 4 лютого того ж року редактор часопису Г. Габельфельд звернувся до Франка з листом, у якому висловив свої враження про твір: «Вашу новелу “Терен у нозі” ми прочитали з великою цікавістю. Вона дуже сподобалась нам, і ми бачимо в ній гарний приклад українського рідного мистецтва. Але ми насмілюємося запитати Вас, чи не були б Ви готові скоротити новелу в кількох місцях, виключно самі описи. На нашу думку, гостріше зазначення акції не тільки піднесло б мистецьке враження оповідання, але й зробило б його далеко догіднішим для друкування у нас; в його-бо теперішньому об'ємі ми мусили б розділити його на 3–4 фейлетони, що, певне, мусило б статися коштом мистецького враження»⁵⁰. Очевидно, Франко врахував побажання редактора і скоротив текст [т. 21, с. 488]. Твір уперше надруковано німецькою мовою під назвою «Ein Dorn im Fusse. Eine Erzählung aus dem Husulenleben» (1904), а 1906 – в автоперекладі українською. В українському варіанті розповідь ведеться від автора, в німецькому – від оповідача, сільського священника, якого покликано на сповідь до головного персонажа.

У зачині твору керманіч Микола Кучеранюк, «старий, хорий», «блідий, як труп» [т. 21, с. 375], перебуває на помежів'ї між життям і смертю. Відчуває її прихід: написав «астамент», звелів синам привести священника, «зробився чорний, як земля, похудів страшенно», «справді виглядав так, немов ось-ось сконає» [т. 21, с. 376]. Та перетнути межу не може, натомість внутрішньо відчужується від світу: Черемоша, дзвінкий шум якого лунає, «як солодка мелодія, як безконечний привіт життя», гір і людей. «Микола глядів на все те безучасно, – констатує автор, – немов не з сього світу. Не почував уже туги, не тягло його в далечинь; відколи був певний, що незабаром умре, все оточення зробилося йому чужиною» [т. 21, с. 376].

Слід зауважити, що притча рідко вдається до тонкого психологічного аналізу. Її персонажі в цьому сенсі досить схематичні і є носіями певних концептів, покликані до реалізації авторських ідей. Але в оповіданні-притчі «Терен у нозі» психологію Миколи Кучеранюка виписано детально, з усіма подробицями перебігу психічних процесів. Актуалізація внутрішніх станів персонажа та пов'язаних із ними рис його зовнішності базується на враженнях та рефлексіях автора, котрий до власних спостережень долучає й рефлексії самого Миколи: «Та чим більше сонце хилилося над західним обрієм, тим більше почав у його душі ворухитися якийсь неспокій» [т. 21, с. 376]; він стежить, «бачилось, з якоюсь дивною тривогою за бігом сонця», міряє оком кожний клуб диму, туман, що підіймається з лісу, аж поки сонце не потоне «в криваво-червоних хмарах, мов розпалена куля в воді» [т. 21, с. 377]. Гуцул вважає себе «чужинцем, відлученим»; стан його здоров'я змінюється контрастивно, а єдине, що він робить з упертим задоволенням – то схо-

⁴⁹ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 8: Роки страждань. С. 160.

⁵⁰ Цит. за: Возняк М. Велетень думки і праці: Шлях життя і боротьби Івана Франка. К.: Держлітвидав УРСР, 1958. С. 368.

дить на верх гори і вдивляється в захід сонця. «Лиш його неспокій збільшався раз у раз»; «його тіло вихуділо, його волосся за тих кілька днів побіліло, як сніг, а в очах тліли якісь несамовиті огники. Спати не міг ані вдень, ані вночі, а як інколи вночі сон його зломить, то зараз починає стогнати і хлипати і прокидається, весь облитий потом тривоги» [т. 21, с. 377]. Можемо ствердити, що техніка опису й манера відтворення чуттєвих та психічних перебігів у естві персонажа зближують твір з поетикою імпресіонізму – модерної течії, що наприкінці XIX – на початку XX ст. яскраво виявила себе у творчості Франка («Лесишина челядь», «Мавка», «Вільгельм Телль», «Полуйка», «Поки рушить поїзд», «Під оборогом», «Дріада») ⁵¹, а також М. Коцюбинського, Ольги Кобилянської, Марка Черемшини та ін.

Ба й більше, відчуття самотності, відчуженості од світу, несправжності «правдивого» існування героя, його самозаглибленість, споглядальність і туга за іншою, більш справжньою сутністю буття, – все це надає поетиці твору ознак екзистенціалізму – літературної течії, одним із предтеч якої Франко, як і В. Стефаник, Леся Українка, О. Кобилянська, В. Винниченко та інші українські письменники, був. Ось, наприклад: «Увесь вечір він [Микола. – М. Л.] мовчав і сидів перед хатою он там високо на шпилі гори, покурюючи люльку на коротенькім цибусі і німо вдивляючись в розкинене внизу село, в Черемош, що шумливою гадюкою закрутився низом, і в супротилену могутню гору, покриту темним лісом. <...> Напруживши всі свої сили, опираючися на розкішно писаний топорець, він зійшов на найвищий шпиль гори, що захищала його хату від заходових вітрів, сів тут на камені і полетів очима в протилежнім напрямі, ніж досі. І тут, доки зір засягне, високі гірські шпилі, ліси, долини і звори. <...> Він не молився, не розмовляв ні з ким, не цікавився нічим і обертася поміж своїми дітьми і внуками, як чужий. Діти, що вперед горнулися до нього і радували його своїм щebetанням, тепер сторонили від нього і боязко шукали собі забави на весь день якомога десь поза домом, щоб якнайрідше стрічатися з ним» [т. 21, с. 375–377]. Односельцям зізнається: «Мучуся дуже, а вмерти не можу. Щоночі хтось кличе мене геть, а проте щось мов кліщами держить мене на місці. Отак як потемніє, то все чую, як трембіта грає в полонині, і рвуся за її голосом – і не можу» [т. 21, с. 378].

Щоб розгадати загадку життя і смерті, яка виникла перед ним, він розповідає сусідам історію, що трапилася з ним сорок років тому, коли Микола був «найгірший забіяка в селі і найліпший керманіч на весь Черемош» [т. 21, с. 378]. Кучеранюкову розповідь мотивовано його непростим психічним і фізичним станом («Не можу вмерти. Так мені щось тяжко на серці», – зізнається він [т. 21, с. 377]), через який персонаж відчув глибоку потребу у спілкуванні. При цьому, передаючи сповідь керманіча, автор ніби навмисне відтворює найтонші деталі його вражень, відтінки станів, найдрібніші порухи його душі. «Все мені здається, що на мні тяжить якась велика провина і не пускає мою душу від тіла. Кілько разів дивлюся, як сонечко сідає за горою, все мені видається, що там хтось золотими ключами замикає браму передо мною» [т. 21, с. 377].

Сповідь Миколи перед односельцями подано ретроспективно, з поверненням до його парубоцьких часів. Зчинивши велику бійку в шинку, багатьох парубків змусив піти додому з порозбиваними головами, а одного навіть звів у могилу.

⁵¹ Див.: *Легкий М.* Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка // Українська філологія: школи, постати, проблеми. Част. 1. С. 202–207; *Голод Р.* Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX ст. С. 233–250; *його ж.* Поетика імпресіонізму в художній творчості Івана Франка // Слово і Час. 2006. № 8. С. 27–31; *Ланій М.* Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка та «Молодої Музи». С. 136–142.

Наступного дня погнав дарабу Черемошем, і на серці йому «було любо, свобідно та радісно, як рідко» [т. 21, с. 379]. Несподівано для себе помітив на «кльоцах» 14–15-літнього хлопця, мовчазного, схожого на пастушка, з незнайомим обличчям, «з холодним і злорадісним усміхом». Поблизу Ясенова на очах керманича він зсунувся з плота і «моментально щез у каламутній воді» [т. 21, с. 380]. Це – кульмінаційний момент розповіді, подія, яка залишила незгладний слід у душі персонажа. Зі слів самого Миколи автор уважно фіксує його реакції на цю подію. «Німий і непорушний, весь продроглий від холодної тривоги, стояв я на краю дараби і впирав очі в каламутну воду» [т. 21, с. 380], – побачене викликало стрес і прострацію, на зміну яким прийшли докори сумління. Усвідомлення того, що поруч затратилося молоде життя, шпигнуло керманича «в саме серце так, як ще ніколи нічого в життю». «Я трясся всім тілом, як коли б був сам замордував найближчу, найдорожчу мені людину» [т. 21, с. 381].

Цих докорів Микола не може заглушити нічим: «Холодний піт покрив усе моє тіло, морозна пропасниця біла і телепала мене, я дзвонив зубами і не мав відваги нікому проходжому глянути просто в очі» [т. 21, с. 382]. Оце місце біля Ясенова, де загинув хлопець, стало для персонажа фатальним локусом, котрий з непереможною силою притягує його і сильно впливає на нього, збуджуючи в душі тривогу й страх: «Все щось тягло мене з неперепертою силою на Черемош <...>»; «І знов у Ясенові обгорнула мене та сама дика тривога, яка проймає хіба найтяжчого злочинця, і перевернула все моє нутро. <...> Моя розбурхана уява все показувала мені, що ану ж я ще десь тут близько знайду того хлопця, що ану ж серед ріки виставиться з води його сніжно-біла рука!..» [т. 21, с. 383].

Поява і загибель загадкового хлопця вікликали у свідомості Миколи прагнення розгадати таємницю, але обережні розпитування про втопленого не дали ніяких результатів: ніхто не знав і не чув про нього. Страх і тривога в душі персонажа поступилися місцем глибокому смутку за ним і співчуттям до «хлопчища», «якого ніхто не знав і якого стратою ніхто не журився. У моїй душі все пекло якесь невимовне горе при переїзді через те місце <...>» [т. 21, с. 383]. Муки сумління і вболівання за втраченим життям довели персонажа до цілковитого психічного виснаження: «<...> я не міг ані спати вночі, ані не мав спокою вдень і суютився, як сновиди» [т. 21, с. 284]. Порятунок від депресивного стану Микола знайшов у сповіді й молитві, хоч згадки про хлопця й не позбувся остаточно: «Жасно вже мені не робилося, смуток минувся, і лише від часу до часу щось стискало моє серце, мов коваль кліщами. Я оженився, мав діти, працював багато, і щораз тихіше та тихіше відкликалася в моїх споминах згадка про втопленого хлопчища коло Ясенова» [т. 21, с. 384].

Проте втоплений настільки міцно увійшов у психіку керманича, що почав навідуватися до нього в станах несвідомості – у сновидіннях. Вперше – після сварки з дружиною та її афективного побиття. Свій сон Микола запам'ятав до найменших дрібниць: «Приснилося мені, що пливу дарабою Черемошем <...> і раптом бачу хлопчища, як він звішує голі ноги з дараби в воду, як обома руками спирається на кльоца, обертається і показує мені своє невимовно сумовите лице та всміхається до мене не то сумно, не то якимось злорадісно, а потім тихенько сховзується в воду і щезає в ній безслідно. Я пережив у сні всі ті страшні почуття, що перед тим так довго мучили мене, і пробудився весь облитий потом, січучи зубами» [т. 21, с. 385]. Після того – коли-не-коли приходив до нього в снах: то «на краю дараби, скулений і задивлений у каламутну повінь», то – «як своєю сніжно-білою рукою показує кудись у невідому далечинь», то – «як з якимось невимовним виразом усміхається до

мене». А коли померла дружина, «зараз тої ж ночі втопленик знов показався мені у сні і всміхнувся до мене ще жасніше, ніж уперед <...>» [т. 21, с. 385]. Моторошні сновізії переконали Миколу, що гріха за смерть хлопця він не позбувся, а його душа ще не знайшла спокою.

Нарешті, при останній виправі Черемошем біля того-таки Ясенова керманич побачив візію (письменник практично стер межу між реальністю й ірреальним), яку сприйняв як знакову: «<...> побачив я нараз, як із брудно-жовтої повені висунулася сніжно-біла дитяча рука. Морозом ударило на мене, я витріщив очі, і ади, рука знов виринає з води, мов блискавка з хмари, і ніби судорожно хапає за щось <...>. Ще раз виринала і вхопилася за кінець моєї керми. Я почув виразно, як шарпнула дуже цупко, але в найближчій хвилі сховзнулася помалу зі слизької дошки і щезла в воді. Я стояв, мов окаменілий. Шарпнення відчував я ще в самім дні моєї душі, але більше нічого, ані жаху, ані суму. <...> почув я в собі ту певність, що се була моя остатня плавба на Черемоші, що хлопець кличе мене до себе» [т. 21, с. 386].

Початкове психологічне налаштування Миколи стає зрозумілим: він усвідомлює, що перебуває на порозі між життям і смертю, але не з'ясована до кінця загадка дивного хлопця проганяє з душі спокій: «І тепер він показується мені щоночі в сні, – завершує свою розповідь гуцул, – і все усміхається до мене жасним усміхом, і не говорить ані слова, і махає сніжно-білою рукою вниз за водою. І тому не можу вмерти, бо його душа ще не заспокоїлася і тому не допускає й мою душу до спокою» [т. 21, с. 386].

Глибокий зондаж автора у психіку персонажа у поєднанні з його самоаналізом дає змогу окреслити психотип Миколи Кучеранюка: чутливого, вразливого, здатного на співчуття, з тонкою психічною організацією, зокрема з багатим емоційним світом. Байдужий до смерті односельця, якого спровадив на той світ, він, проте, відчуває докори сумління від загибелі незнайомого хлопця.

Розтлумачити Миколі сенс його буття береться його одноліток і приятель Юра – розважливий сільський філософ, по-житейському мудрий газда. Не випадково саме він з-поміж кола багатьох односельців постійно забирає слово, причому доводить певні істини не лише за допомогою суджень і узагальнень, а й прикладом із власного життя, цілком, на його думку, співмірним і сумісним із загадкою Миколи.

Перш ніж пояснити все буквально, Юра розповідає страшну історію з терновою колючкою, що трапилася з ним, коли він був дитиною⁵² і разом з іншими дітьми біг купатися до Черемоша. Перестрибнувши через вориння, відчув раптовий різкий біль у нозі – в п'яту встромилася велика тернова колючка («<...> почув від терна такий біль у нозі, що аж мене за серце стисло, мов кліщами» [т. 21, с. 388]). Вдвічі прикро хлопцеві стало й від того, що його товариші вже давно плюскалися в воді, а він все ще змушений витягувати з ноги осоружний терен. Але раптовий паводок, що стався на ріці, призвів до загибелі тих дітей, котрі були в Черемоші. «А погадай про той терен, Миколо! – перервав йому Юра. – Як він мене заболів і запік у самім серці! А проте, коли я пізніше роздумував над ним, то властиво він урятував мене від смерті» [т. 21, с. 389].

Історія Юри стає ключем до розгадки феномену Миколи, водночас надаючи оповіданню ознак притчі з її тяжінням до глибинної «премудрості релігійного

⁵² Композиційний принцип поєднання двох чи більше історій Майк Йогансен назвав «принципом Шахерезади». Див.: *Йогансен М. Як будується оповідання: Аналіза прозових зразків*. Харків: Книгоспілка, 1928. С. 99.

моралістичного плану»⁵³ й параболізуючи структуру оповідання. «Притча інтелектуальна й експресивна, – справедливо вважав С. Аверинцев. – Її художні можливості полягають не в повноті зображення, а в безпосередності вираження, не в стрункості форм, а в проникливості інтонацій»⁵⁴. Випадок із терном персонаж проектує на історію з утопленим хлопцем: «Так само мені видається твоя історія й твій гріх. Молодим парубком ти був п'яниця, забіяка й марнотратник. Зневажити, поганьбити або й побити безневинного чоловіка, знасилувати дівчину – се для тебе було так легко, як випити чарку горівки. <...> А нараз ти зробився зовсім іншим чоловіком, перестав пити, перестав заходити до шинків, водитися з п'яницями й опришками <...>. Ані пізнати було першого Миколи» [т. 21, с. 389]. Різка зміна Миколиного характеру не могла, на думку Юри, відбутися без втручання вищих сил, а отже, сутність «ясенівського хлопчища» має трансцендентне походження. «Бог не хотів дати тобі загинути, – розмірковує приятель. – Знаєш, як то ще наші діди та батьки говорили: “Коли Бог хоче чоловіка направити, то не мусить з неба злізати та прутом бити”. То він і тобі вбив такий терен у сумління, що ти мусив почувати його шпигання весь свій вік. <...> Розумієш тепер, що значить твій гріх, Миколо? Се не був гріх, се була ласка Божя, що являлася тобі як болоче тернове шпигання» [т. 21, с. 389–390].

Розповідь Юри і мораль, яку він висновує з Миколиної історії, благодатно впливає на душевний стан керманича: «Десь-колись заблискувала в його очах радісна іскорка, немов якісь давно порвані нитки в його душі розмотуються, порядкуються наново» [т. 21, с. 390]. І коли Кучеранюкові таки вдалося розгадати давню загадку й сенс його буття загалом, в його душі оселяється спокій, а тіло заживає давно очікуваної смерті: «Швидко заснув, а коли другого ранку сини заглянули до нього, він був уже небіжчик. Його лице роз'яснилося і виглядало, як образ спокою і задоволення. Видно, й душа його перед смертю знайшла здавна пожаданий мир» [т. 21, с. 390]. Як стверджував Андрій Пашук, «завершальне осягнення пізнавальної дії людського, суб'єктивного духу розкривається в усвідомленні “найвищого Духа”», тобто Бога, і, збагнувши його сутність, суб'єктивний дух сам проймається безмежністю Духа, осягає радість і щастя, підноситься на вершини спокою, водночас звільняючись від «марнот і облуди, ілюзій і фантомів, фантазмагорій та обману, ідолів і забобонів»⁵⁵.

Таким чином, Кучеранюкова історія з утопленим хлопцем сприймається як певна даність, у яку вміщено людину. Априорною ознакою притчі є її «вихід» до морально-етичної проблематики. Вільям Голдінг писав: «Автор притчі є моралістом. Він не може вигадати історії, в якій би не було повчання людям. Укладаючи на свій лад свої знаки, він досягає не глибини на багатьох рівнях, а того, чого й очікується від знаків – послідовної значущості. Отже, за природою свого ремесла автор притчі дидактичний і прагне дати моральний урок»⁵⁶. У творі Франка «моральний урок» дає не автор, а один із персонажів.

Незважаючи на божественне походження, явлений хлопець має конкретну людську подобу, з кількома константними рисами, що сприймаються крізь призму Миколиних відчуттів і переживань: «Так, як мені в тій хвилі повиділося, міг мати 14 або 15 літ і був одягнений бідно, в брудній сорочці зрібного полотна та в чорнім повстянім капелюсі – звичайно, пастушок» [т. 21, с. 379]. Підліток, кіль-

⁵³ Аверинцев С. Притча // Аверинцев С. Софія-Логос: Словник. К.: Дух і літера, 2004. С. 170.

⁵⁴ Там само.

⁵⁵ Пашук А. Філософський світогляд Івана Франка. С. 424.

⁵⁶ Цит. за: Павличко С. Лабіринти мислення: Інтелектуальний роман сучасної Великобританії. К.: Наукова думка, 1993. С. 49.

ка разів звернув увагу Микола, залюбки вдивлявся в зеленкувату каламутну воду Черемоша. Коли Кучеранюкові вдалося розгледіти хлопцеве обличчя, то на ньому він спостеріг «якийсь дивний, холодний і злорадний усміх» [т. 21, с. 380]. Слід зауважити, що в процесі показу сильного сугестивного впливу на персонажа вагому роль у творі відіграє поетика невимовного: важких мук Миколі завдає мімічний жест, а саме усмішка хлопця у різних емоційних і настроєвих відтінках. У пізніших сновидіннях хлопець «обертається і показує <...> своє невимовно сумовите лице та всміхається <...> не то сумно, не то якимось злорадісно»; «з якимось невимовним виразом усміхається» до Миколи [т. 21, с. 385], а той після таких візій «кілька день ходив, мов утовчений у ступі, нудився і бридився всім довкола» [т. 21, с. 385]. По смерті дружини прийшов у сон і всміхнувся «ще жасніше, ніж уперед». Гуцул ніколи не бачив приятного виразу на його обличчі, а тепер, зізнається Микола, «показується мені щонаочі в сні, і все усміхається <...> жасним усміхом» [т. 21, с. 386]. Та що особливо впало у вічі керманичу (деталь також підкреслено неодноразово), – «його простягнена і по локоть гола рука була незвичайно біла [також “сніжно-біла”. – *М. Л.*], якої я ще не видав ніколи у бідного хлопця-пастуха» [т. 21, с. 379]. Ведучи мову про таємничого потопельника, зокрема про його біло-сніжну руку, Ярослава Мельник ствердила, що ця деталь є у творі наскрізною і «ще більше посилює символістську сутність образу». Спираючись на різноманітні апокрифічні джерела, дослідниця дійшла висновку, що цей хлопець – сам Ісус Христос, який навмисно являється Кучеранюкові, аби порятувати його душу⁵⁷. Олександра Салій переконує, що «потопельник набуває ще й міфологічної виразності», і висловлює здогад, що «Франко створив релігійне двосвіття – поєднав віру в Бога й водяних духів», адже «уява звичайного християнина навряд чи витворила б цілком реального хлопця, який сів на дарабу Миколи й відповідав кивком голови на його запитання, а потім ще й злорадісно усміхався»⁵⁸.

Образ терну – ще одна наскрізна (соколярна) деталь в оповіданні-притчі, багатовимірна й поліфункціональна: по-перше, поєднує обидві історії, цементує сюжет; по-друге, саме образ терну несе основне жанротворче навантаження, параболізуючи виклад; і, по-третє, саме від образу терну читач починає вловлювати подвійний сенс подій; терен вводить адресата в метафорику розповіді, налаштовує на абстрагованість од конкретного та споглядальність. Терен, як і загадковий хлопець, що невідь-звідки опинився на дарабі, – образи глибоко символічні, наділені і конкретно-чуттєвими, й надреальними сенсами. Несучи значне художнє навантаження у творі, такі образи надають йому ознак символізму. Про символізм твору, щоправда, з іншого ракурсу, веде мову й Андрій Печарський, котрий вважає, що «у композиційно-символічній структурі оповідання “Терен у нозі” (1904) письменник застосував архетипний “об’єднувальний символ” колективного неусвідомленого Над-Я, а саме примаду “молодого хлопчища” і “терен у нозі”, що відіграли вирішальну роль у житті, а отже, і в передсмертній сповіді старого хворого Миколи Кучеранюка. Він не міг спокійно покинути світ без осягнення смислу Самості»⁵⁹.

Слід зауважити, що образ терну активно функціонує у Франковій творчості початку ХХ ст. Так, у кімнаті відлюдька Хоми-Массіно з повісти-новели «Сойчине крило» серед інших елементів інтер’єру своє місце займає невеличка мармурова скульптура хлопчика, котрий витягує з ноги тернову колючку [т. 22, с. 56]. У прит-

⁵⁷ Мельник Я. Иван Франко й біблія аросуґра. С. 206–212.

⁵⁸ Салій О. «Сей край невичерпаної краси». С. 148, 149.

⁵⁹ Печарський А. Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ століття. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. С. 35–36.

чі, що її Мойсей з однойменної поеми розповідає ізраїльтянам, дерева обирають своїм царем саме терен [т. 5, с. 223–225]. Нарешті, є у Франка й віршоване оповідання-притча «Терен у нозі» (написано впродовж 1907–1914), в якому 12–13-літній хлопець тоне з дараби Олекси Кочеранюка, а Юра Рахманюк розповіддю про терен розтлумачує керманичеві суть його пригоди [т. 5, с. 265–286]. На відміну від прозового варіанту, оповідь веде священник. До речі, присвята Зіновії Бурачинській з Криворівні навела дослідника на думку, чи не вона розповіла історію, яка лягла в основу сюжету⁶⁰. Ігор Качуровський без вагань запевняв, що сюжет твору Франко запозичив із реальної дійсності: «І не сама тільки лектура, не саме світове письменство давали Франкові поштовх, щоб вирватись поза межі позитивістичного світу; немає сумніву, що сюжет поеми “Терен у нозі” взято з самого життя, бо ж недаремно він двічі його опрацьовує: раз у віршах і раз – у прозі»⁶¹. «Тернова символіка», за словами сучасної дослідниці, стала у творчості Франка формою художньої інтерпретації «ідеї зв'язку кохання та болю, страждання й винагороди, післанництва та віри»; вона – символ земного страждання, що дає людині право на вічне життя⁶².

В об'єктивній реальності, – підштовхує до думки автор, – шляхи Господні незвідані, а Добро і Зло є поняттями настільки складними, антиномічними, що людині далеко не завжди вдається досягнути всю складність їхніх взаємостосунків. Але зрозуміти це, – підсумовує філософ Юра, – людині допомагає сам Бог: «Дякуй Богу, Миколо, що зі своєї ласки послав тобі сей знак, що розкрив тобі очі, аби ти бачив його і прийняв у свою душу. Ти можеш уважатися щасливим, що ти провидів і прочув у саму пору» [т. 21, с. 390].

Валерій Шевчук перший розгледів у творі ознаки готики, насамперед у ситуації, коли «привиддя скеровує людину на праведний шлях»⁶³. Услід за ним, хоч і побіжно, повів про них мову І. Качуровський⁶⁴. І. Денисюк віднайшов у творі «виразні “хромосоми” готичного жанру – загадкова таємничість, напружена тривога й жах, у який вона переходить у стані пароксизму героя». Власне, головним персонажем дослідник вважав не опанованого сорокарічною невиліковною тривогою гуцула, а «привид потопельника, який виступає теж у ролі своєрідного казкового чудесного покажчика. То “знак”-пересторога. Таких знаків у тексті твору є два. Семантикою одного з них пояснено символіку другого. Осмисленням знаків як символів добра і зла готика значно поглиблюється, набуваючи параболічності та філософічності». Львівський учений вказав також на специфіку Франкової готики, коли форма «філософського мудрування» оповиває її «принадною додатковою аурую, <...> позбавляє надмірної несамовитості, повертає героя і читача до рівноваги духу»⁶⁵. Той-таки І. Качуровський стверджував, що «життя ніколи не вкладалося і не вкладається в матеріалістичні схеми: випадки достеменного

⁶⁰ Денисюк І. Гуцульські оповідання Івана Франка // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2. С. 97.

⁶¹ Качуровський І. Франко як містик // Качуровський І. Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 51.

⁶² Комариця М. Тернова символіка у творчості І. Франка: джерела та літературний контекст // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. С. 384.

⁶³ Шевчук В. З темних джерел життя: Українська готична новела ХХ ст. // Літ. Україна. 1995. 26 січня.

⁶⁴ Качуровський І. Готична література та її жанри // Сучасність. 2002. № 5. С. 32–39.

⁶⁵ Денисюк І. Літературна готика і Франкова проза // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2. С. 201, 202. Характерно, що оповідання-притча «Терен у нозі» потрапило до тематичних антологій: Антологія українського жаху / Упоряд. В. Пахаренко. К.: Асоціація підтримки української популярної літератури, 2000 (С. 265–275); Потойбічне. Українська готична проза ХХ ст. / Уклад Ю. Винничук. Львів: Піраміда, 2005 (С. 9–23).

справдження бачених людиною снів, передчуття нещастя, яке надходить, телепатійне сприймання чужих думок або глухе усвідомлення, що в цю мить десь на віддалі скоїлося лихо <...>, – усі ці “парапсихологічні” явища давали продуктивну і для релігії, і для ідеалістичного світогляду, і для містичних елементів у поетичній творчості»⁶⁶. Потяг митців до містики й містичного – одна з яскравих рис філософського дискурсу Модерну. «Починаючи з часів раннього Романтизму, – писав Ю. Габермас, – досвіди екзальтованої містики та естетики знову претендують на значущість у досвідах екзальтованого трансцендентування суб'єкта. Містик постає засліпленим світлом абсолюту і заплющує очі; естетичний екстаз знаходить свій вираз у вражаючому та карколомному потрясінні»⁶⁷.

Так Франко в оповіданні-притчі «Терен у носі» (а також і в інших творах – «Хмельницький і ворожит», «Як Юра Шикманюк брів Черемош») у художньо-естетичному аспекті порушив проблему теодицеї, ословленої у філософських категоріях ще на початку XVIII і актуалізованої на початку XX ст. Теодицея (походить від грецьких слів «теос» – Бог і «діке» – справедливість) – загальне позначення релігійно-філософських доктрин, що прагнуть узгодити ідею благого й розумного Божественного керування світом із наявністю світового зла, «виправдати» це керування всупереч існуванню темних сил буття⁶⁸. З погляду людини, Бог потребує виправдання за існування зла у світобудові; за те, що злочин чи моральний переступ залишається без покари у цьому світі; за те, що страждання нерідко випадають не тим, кому слід; за те, нарешті, що людина у світі страждає значно більше, ніж на це заслуговує. Одна з концепцій теодицеї зводиться до того, що існування зла аргументується його необхідністю задля самоздійснення добра: всі часткові недоліки космосу увиразнюють досконалість доброго первня⁶⁹. В антропологічному вимірі вплив зла на людину необхідний для її постійного морального вдосконалення, зокрема й очищення через духове страждання, докори й муки сумління; визнання присутності зла не повинно перешкоджати людині шукати шлях до Бога. Неординарна пригода, що трапилася з Миколою Кучеранюком, сприяє його еволюції від «найгіршого забіяка в селі» до щасливої людини, котра здатна «провидіти і почути в саму пору», тобто, пройшовши сорокарічний (символічно!) шлях моральних страждань, знайти себе у скомплікованій системі взаємостосунків між Добром і Злом. У цьому аспекті концепція боговиправдання наближається до проблем антроподицеї (від грецьких слів «антропос» – людина і «діке» – справедливість), тобто виправдання людини за існування зла у світі. Людина – істота мізерна й немічна, тим-то нездатна встояти проти безлічі спокус, котрі оточують її у цьому світі; вона, отже, джерело зла у світобудові. Однак ця мала істота завжди має шанс на виправдання через усвідомлення свого трансцендентного зв'язку з Богом, котрий готовий пробачити їй провини й піднести її до іншого, вищого рівня буття. «Безумовне, ідея, те, що народ називає Богом, – писав Георг Брандес, переповідаючи ідеї Гегеля, – не є свідомою чи особистою сутністю, адже свідомість і особистість передбачають існування чогось такого, що перебуває поза свідомим і особистим; але цю сутність не можна назвати і абсолютно несвідомою. Людська ідея про Бога – це самосвідомість Бога. Я перестаю жити як одинична, випадкова людина, тож відчуваю в самому собі життя і пульсування всесвіту»⁷⁰.

⁶⁶ Качуровський І. Містична функція літератури та українська релігійна поезія // Слово і Час. 1992. № 10. С. 37.

⁶⁷ Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну. С. 302.

⁶⁸ Див.: Аверинцев С. Софія–Логос. Словник. С. 201.

⁶⁹ Там само. С. 202, 204.

⁷⁰ Брандес Г. Литература XIX века в её главных течениях. Немецкая литература. С. 221.

Видається не випадковим, що складні онтологічні та морально-етичні проблеми Франко порушував здебільшого в творах гуцульського тексту, чому сприяв неповторно колоритний, таємничий і нераз магічний світ Гуцульщини, оригінальний менталітет її мешканців. «У гуцульських оповіданнях, – відзначав І. Денисюк, – Франко виступає не тільки як художник-реаліст [у 1960-х роках, коли написано цитовану статтю, вести мову про модерністські пошуки письменника учений не міг. – *М. Л.*], але й як мислитель. Герої цих творів схильні до глибоких роздумів над життям. Життєві явища зображаються в діалектичній складності, у взаємозв'язках та суперечностях»⁷¹.

«Терен у нозі», таким чином, – філософсько-психологічне оповідання-притча, синтетичне за художньо-стильовими показниками, з виразними ознаками імпресіонізму, символізму й готики, що оприявнюються завдяки порушенню глобальних морально-етичних проблем, психологізму оповіді, універсалізації конкретних життєподібних образів-характерів, модерної умовності, фантастики, містики, драматизації і ліризації епічного тексту, використання сугестивної техніки зображення. Оповіданнями «Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош» та «Гуцульський король» Франко поруч із М. Коцюбинським, Ольгою Кобилянською, Марком Черемшиною та ін. письменниками є творцем гуцульського тексту української прози початку ХХ ст.

Філософсько-психологічна повістка **«Як Юра Шикманюк брів Черемош»** (1906) – ще один твір Франка з гуцульського життя, що за тематикою, проблематикою й способом моделювання художнього буття споріднений із попереднім⁷². Він, щоправда, позбавлений тієї загадковості сюжету, котра до самої розв'язки тримає читача в напрузі, проте сповнений інтриги, ферментованих інтересами не лише земних персонажів, а й грою трансцендентних сил.

Юра Шикманюк – фізично дужий 67-річний гуцул, звиклий до праці на сплавах чи при рубці лісу; «хоч про людське око господар», власник невеликих статків – «маленької хати і трьох прутів ґрунту» унизу над Черемошем, проте «мав де притулити голову. А бодай так могло здаватися збоку» [т. 21, с. 424]. Так було, доки не померла дружина, смерть якої цілковито змінила його ставлення до життя: «<...> він нараз почув довкола себе порожнечу, в його житті виломила велика щерба, і крізь ту щербу, мов вода з бербениці крізь шпару, втекло все те, чим він жив досі, держався на світі» [т. 21, с. 425]. Ставши удівцем, Шикманюк відчув себе цілковито самотнім, огірченим, а саме існування для нього втратило сенс: «Йому не лишилося нічого на світі, і він не бачить перед собою ніякої мети життя»; «Юра почув себе самотнім і безутішним у своїй малій хатчині. Всюди йому чогось не ставало, з кожного кута зівала на нього пуста, кожда найменша річ у хаті й на обійсті “давала йому пуду”» [т. 21, с. 425].

⁷¹ Денисюк І. Гуцульські оповідання Івана Франка. С. 95.

⁷² У питанні жанрової кваліфікації твору серед дослідників одностайності немає. Так, І. Денисюк визначає його як «велике оповідання з химерним сюжетом» (*Денисюк І. Гуцульські оповідання Івана Франка. С. 100*); М. Гуняк називає твір повістю-новелою (*Гуняк М. Повість-новела «Як Юра Шикманюк брів Черемош». Відродження людини (до проблем синтезу) // Українська філологія: школи, постаті, проблеми. Част. 1. С. 177*); Б. та Н. Тихолози кваліфікують жанр цього твору як філософську новелу-притчу (Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка. С. 184). Не відбираючи рації наведеним визначенням, ствердимо, що жанр твору «Як Юра Шикманюк брів Черемош» найкраще вписується в парадигму філософсько-психологічної повістки з гуцульського життя з елементами новели та притчі, що за тематикою, проблематикою й способом моделювання художнього буття споріднена з оповіданнями «Гуцульський король» та «Терен у нозі». Повісткою послідовно називає цей твір Ярослава Мельник (*Мельник Я. Іван Франко й biblia аросурґа. С. 213–223*).

Синові Василеві він зізнається: «Та що, коли та жура обгорнула мене, як кожух узими, сама мене держить і не попускаєся. Чи я в хаті, чи на обійстю, чи на ріці, – вона все зо мною» [т. 21, с. 426]. Шикманюк переживає стан гнітючої депресії. «Але що мені живому робити? – запитує він. – Так, як би мені хто перед очима світ на гудз зав'язав. Не чуюся ні в силі, ні в охоті ні до чого. Так мені здається, що якби мене хто різав, то би кров не текла. <...> Все мені пустокою смердить <...>! Ані вдень робити, ані вночі заснути не могу» [т. 21, с. 429].

Рятуючись від самотності й безпросвітної туги, Юра перебрався жити до сина, однак спільної мови з Василем та невісткою, котра відразу не злюбила старого, не знайшов. Самі лиш згадки про перебування в синовій хаті завдають йому болю: «Його губи віддулися, лице зморщилось, мов від якоїсь дуже kwasної або пекучої страви. Гей, зазнав же він лихої години за ті три місяці, що вибув у своїх рідних!» [т. 21, с. 426]. Особливо гірко Юрі було від пекучих докорів невістки: «Жінка мов одуріла і не спочила доти, доки не вікидала батькового манаття геть за ворота і не загрозила йому сокирою в разі, якби хотів показатися в її хаті. Завзята була невістка – недаром походила з багацького “фудульного” роду і хвалилася тим, що її небіжчик батько три роки був у опришках» [т. 21, с. 427–428].

Вигнаний із синові хати, «гірко заплакав старий Юра», «почувши себе ще більш самотнім і опущеним» [т. 21, с. 428]. Власне, цілковита самота й важка образа від рідних людей штовхають Шикманюка до Мошкового шинку. Майже непитуший («рідкий чоловік між гуцулами» [т. 21, с. 428]), Юра тепер все частіше шукає в корчмі хоча б якогось душевного спокою, адже «йому любо було посидіти тут, де все вешталися живі люди, чути було їх гомін та вигадки, де люди сиділи спокійно, пили не кваплячись, говорили, не поспішаючи ні до якого діла» [т. 21, с. 428]. Шикманюк «цілими годинами німо й непорушно» вдивляється у вигин Черемоша, спостерігаючи за неквапним рухом води, шумом хвиль, людьми, котрі переходять через ріку, і «все те якось немов заповняло його порожню душу» [т. 21, с. 430].

Ба більше, гуцул мимовільно переймається щораз більшою симпатією до Мошка, котрий уміє спокійно та начебто співчутливо повести з ним розмову: «Якісь теплі ноти співчуття почув Юра в Мошкових словах, і вони були для його душі тим, чим після літнього гарячого дня буває зимова роса для прагнущої рослини. <...> Юра тим сильніше відчував у його словах те тепло, ту прихильність, якої ніколи не був би надіявся від Мошка, прозваного в селі Галапасом» [т. 21, с. 428]. Зрештою, він відчуває мало не магічний вплив шинкаря на свою істоту, «немов якась таємна сила тягла його до Мошка» [т. 21, с. 431]. Не випадково саме корчмар стає тією особою, перед якою гуцул вибухає давно здавлюваними емоціями, зізнаючись у гіркій кривді: «Юра ще хвилю мовчав, ще хвилю боровся з тим гірким, важким та могучим, що клубилось, і вилося, і вертіло в його душі. Та нараз йому не стало сили, і він, закривши лице руками, заривав, захлипаючи, як дитина, заголосив, як за труною.

– Не пожалували мого сирітства! Не пошанували сивого волоса, ні! <...> Копнули, як собаку! Викинули, як віник охаблений! Ой смертонько моя, чому ти за мене забула?» і т. д. [т. 21, с. 431].

Добрий психолог, Мошко знає, як повестися з Юрою в момент його психо-емоційного надриву, і вельми спокійним тоном пропонує йому власний теософський концепт, підкріплений прикладами зі Святого Письма та з власного життя: «А може, Пан Біг хоче випробувати нас? Адже знаєте, що залізо кладуть у вогонь, аби з нього щось викувати. А чоловіка Пан Біг кладе у нещастя, аби з нього було

щось добре. Чи не правду я кажу?» [т. 21, с. 432]. Реакцію Шикманюка на слова шинкаря письменник фіксує миттєво: «Він [Юра. – М. Л.] почав вдумуватися в них і зараз почув, як його біль притупив своє вістря і його жалоці стратили своє жало» [т. 21, с. 432]. Зусиллями Мошка Юру підведено до такого психологічного стану, коли той готовий підписати з орендарем контракт на власне майно й стати годованцем – і цей епізод є одним із переломних пунктів у розвитку сюжету. «Юра підписав угоду з якоюсь сердитою радістю, як чоловік, що понукає циркульника виврати йому якнайшвидше болючий зуб» [т. 21, с. 432].

Висока психоемоційна напруга, природно, спадає, і Шикманюк починає більш тверезо оцінювати вчинок, здійснення якого мотивовано відчуттями образи та злорадства. У естві гуцула пробуджується жаль за втраченим майном («Він чув на дні душі жаль за своїм добром, що має перейти в жидівські руки і замість його внучатам дістатися тим пейсатим жиденятам <...>» [т. 21, с. 433]), а відтак сором за скоєне («Юра соромився своєї похіпливості, соромився селян <...>» [т. 21, с. 433]).

На подальший розвиток психології персонажа впливають декілька чинників. По-перше, реакція сина, котрий, довідавшись про батьків учинок, «не тріс із зависті, не кричав, не плакав, не лаявся, не прибіг ані перепрошати, ані ганьбити батька, а лише махнув рукою, – се вразило Юру <...>» [т. 21, с. 433]. По-друге, ставлення односельців: холодне, байдуже, а іноді відверто зневажливе (його оминають, вдають, що не бачать, відступаються від нього в церкві). І, по-третє, сувора критика панотця, який привселюдно збештав тих, хто марнує рідну землю й віддає її в чужі руки («Юра при тій проповіді стояв, мов на розпечених шинах <...>» [т. 21, с. 434]). Гуцул впадає у стан прострації, який змінюється відчуттям пекучого сорому й жалю. Він «пішов до своєї хати, заперся в ній і, не рушаючися з місця, просидів до самого вечора. Тепер її пуста не разила його; тепер він рад би був схватися в найглибших лісах, у найтемніших дебрях, аби не бачити ні Мошка з його жиденятами, ні Василя з його жінкою й дітьми, ні того поля, ні тої хати, ні тої дурниці, яку зробив із записом, ні того сорому й жалю, що пік його душу» [т. 21, с. 434]. Душевні страждання Юра заливає горілкою, якої Мошко не шкодує для нього.

Франко з клінічною точністю описує симптоми отруєння персонажа: «<...> з ним почало робитися щось недобре. Йому відхотілося їсти, в голові шуміло, в горлі пекла вічна згага, руки й ноги тряслися, сон його не брався, а як часом було засне на хвилину, то його мучать такі та “жесні” сни, яких він перед тим не видав ніколи і після яких прокидався напруго, з криком, весь облитий холодним потом» [т. 21, с. 435]. Непростий фізичний стан відбивається на зовнішності та моториці персонажа: він згорбився, пожовк на обличчі, відчував шум у вухах, постійно «туманів» на призьбі, байдужим оком споглядав довколишній світ [т. 21, с. 435].

Ще одну стресову ситуацію спричинив візит сина, котрий розповів про те, що Мошко додає до горілки отрути й тим відкрив Юрі очі на підступність корчмаря – того, кого батько вважав мало не приятелем: «Юра чув, як щось стискає його за серце. В ухах у нього шуміло, мов чотири вітряки. Серце товклося прискорено, аж боляче в грудях. Ціле тіло дрижало» [т. 21, с. 437]. А коли Мошко став не криючись господарювати на Шикманюковім обійсті, Юра подав скаргу до суду, щоб повернути втрачене майно. Програвши процес, задумав по-своєму з'ясувати стосунки з шинкарем.

Вертаючись із суду в Косові, Шикманюк з настанням темряви верхами і пляями, оминаючи село, іде до Мошкової корчми. Тужливі голосіння трембіт, що сповіщають горах про смерть Олекси Пилип'юка, остаточно впевнюють Юру

в необхідности здійснення задуму: «Нараз із одного верху затужила голосна трембіта; з другого їй відповіла друга; у Юри мороз пішов поза плечима. Перша трембіта заголосила знов – аж надто добре звісну йому мелодію – знак, що там, де трублять, у тій хаті хтось умер. <...> Він обхопив рукою топорець за своїм поясом і пустився йти далі» [т. 21, с. 440]. У рішучому запалі розмовляє з самим собою, додаючи собі духу та переконуючи себе в правоті майбутнього вчинку: «Нема старшої ради, нема! Вже як-сми наважився, так мусю зробити. То людоїд, не чоловік. За такого й гріха не буду мав. <...> Я буду для нього карою Божою. Нехай інші каються, на нього дивлячись. <...> Ні, не буду мав гріха! Бог мене простить» [т. 21, с. 441].

Аби здійснити вбивство, Юрі слід перейти убрід широкий Черемош, на протилежному березі якого розташована Мошкова корчма. Варто зауважити, що, обіймаючи позицію цілковитого всезнання, автор стежить за розвитком психології героя, зокрема за його думками, відчуттями й враженнями від довколишнього світу. Спершу відчуття самотності, згодом образа на сина й невістку, відтак дошкульна кривда, якої зазнав від Галапаса, – все скеровує його на здійснення помсти. Мотивацію Юриного наміру посилено пейзажними замальовками, поданими зі сприйняття персонажа: «Смеркалося. Кровава заграва, що, розітлівшиися на заході, обхопила була все небо, починала звільна погасати, бліднути, зразу на сході, потім на середині неба, і лиш де-де огнистими платами висіла на хмарах та палала пурпуровою пожежею на снігових шпильях далекої Чорногори» [т. 21, с. 440].

Проте характерно, що рішуче налаштованого Шикманюка дорогою до броду супроводжують два демони – Чорний і Білий, «два велетні, вищі головами над смереки, а незримі смертним очам» [т. 21, с. 442]. Добро і Зло в творах «Терен у нозі» та «Як Юра Шикманюк брів Черемош» «мають два виміри – земний, конкретно-чуттєвий, та надприродний, метафізичний, – розмірковує сучасна дослідниця. – Але якщо в оповіданні “Терен у нозі” автор виявляє другий рівень вже наприкінці сюжету, дешифруючи приховану суть тексту притчевою розповіддю про терен, то у творі “Як Юра Шикманюк брів Черемош” поступово розгортає дві паралельні площини»⁷³. Присутність демонів ув імагологічній системі виводить сенс повістки поза межі суспільно-побутової проблематики, надають колоритові специфічного шарму й налаштовують читача на символічно-теософське сприймання. Демони, уособлення Добра й Зла, наділені антропоморфними рисами, ведуть діалог-дискусію про співвіднесеність добрих і злих сил у системі світобудови, про узалежненість людини від цього співвідношення й нарешті про генезу Добра й Зла. «Поява двох демонів – добра і зла, які ведуть між собою дискусію мовою високоосвічених інтелігентів (епічний виклад переходить у форму драматичного діалогу), – писав І. Денисюк, – вражає нас своєю несподіваністю: початок оповідання витриманий в реалістично-побутовій манері»⁷⁴. А втім, мовні партії демонів можна було б легко вилучити з твору, бо це своєрідні лірично-філософські відступи, нібито й не зв'язані з сюжетом. Але після такої адаптації твір втратив би свою філософську глибину⁷⁵.

Демони не просто дискутують – вони ведуть боротьбу за Юрину душу: Білий різними способами намагається відвернути його від убивства, Чорний, навпаки, всіляко сприяє цьому. Справді, «одвічна боротьба добра і зла тут переміщується у сферу психологічну, у площину свідомості героя, який перебуває в екзистенцій-

⁷³ Салій О. «Сей край невичерпаної краси». С. 156.

⁷⁴ Денисюк І. Гуцульські оповідання Івана Франка. С. 100.

⁷⁵ Там само. С. 100–101.

но межовій ситуації»⁷⁶. З появою у творі демонів горизонтальна спрямованість інтерперсональних стосунків (людина – людина, реальне – реальне) змінюється вертикальною (людина – Бог, реальне – трансцендентне). Позаземні сили мають, як виявляється, архівагоме значення у вирішенні конфліктів між земними персонажами. Адже це Білий демон, який намагається запобігти злочину, «своєю долонею доторкнувся широких грудей Юри і своїми небесними очима зирнув у понурі, завзятою злобою заіскрени Юрові очі» [т. 21, с. 445]. Тож коли Шикманюк підійшов до Черемошу, його рішучість відчутно знизилася, відчуття загострилися й змусили поглянути на знайомі, здавалося б, речі іншими очима, а думки щораз сильніше налаштувалися на філософський лад. «Юра зирнув на брід. Тисячі разів на своїм віці він переходив сюди, нічого не думаючи, не вагаючись і не жахаючись. А тепер жажнувся. Брід видався йому широким-широким, удвоє, вдсятеро ширшим супроти звичайного. Мошків шинок <...> видався Юрі далеким-далеким» [т. 21, с. 450–451]. Черемош набуває для персонажа значення символу, дуже важливого в екзистенційному плані. Перейти Черемош і здійснити вбивство означало для Юри залишити звичний і сталий спосіб життя й опинитися в цілком новому, незнаному й таємничому. Перейшовши ріку, статечний газда мусить стати злочинцем: «Перехід через Черемош – се ж для нього перехід із одного життя, з того, в якому він зріс і постарівся, в якесь інше, невідоме, далеке і страшне. Що то жде його там? Кого він там зустріне? З ким доведеться йому жити, де і як умирати? В якій землі зложить він свої старі кості? Хто оплаче, а хто прокляне його смерть?» [т. 21, с. 451]. Отаке зображення людини – спершу самотньої, спустошеної, споглядальної, а відтак у проблемі вибору життєвого шляху та екзистенційної сутності та в межовій ситуації – забарвлює повістку семантикою екзистенціалізму.

Черемош, до речі, – один із ключових образів твору. Дослідники помітили, що образ річки (Черемошу, Стрия, Бистриці, Свічі, Сяну, Тисмениці та ін.) займає в прозі Франка неабияке місце. Ріка – «і важливий елемент пейзажу, і складна екосистема, з якою пов'язане життя його героїв, і багатоликий об'єкт, з яким порівнюються інші об'єкти, найрізноманітніші явища суспільного життя»⁷⁷. Черемош тут тісно пов'язаний із дією твору, є важливим локусом і вагомим елементом сюжетної структури. Ба більше, вчинки персонажа, його задуми, рефлексії та враження значною мірою узалеженні від цього акватичного образу. Черемош змальовано в повістці по-різному: то у вигляді відстороненого авторського опису, то (значно частіше) у сув'язі з переживаннями й станами Юри. Так, ріка «здоровенною гадюкою» закручується одразу за дорогою, розливається широким бродом, біля самої корчми звужується, сердито б'ється об стіни греблі, бурлить, клекоче, ще нижче закручується широким виром, а далі утворює гучний гоц (водоспад) [т. 21, с. 429]. Справді, у творі описано «кожен закрут, характер течії, хвиль Черемошу (треба гадати, в Криворівні)»⁷⁸. Немає сумніву, що Франко, неодноразово відвідавши Гуцульщину, такий опис здійснив на засобі автопсії. Та важливо інше: у депресивному стані Шикманюк любить бездумно споглядати такий краєвид: «Юра не раз цілими годинами німо й непорушно вдивлявся в сей невеличкий, а такий різноманітний закрут Черемошу», і це споглядання «якось немов заповняло його порожню душу, увільнювало її від муки власного думання й почування, було любе та розкішне, мов тепла купіль» [т. 21, с. 430].

⁷⁶ Тихолоз Б., Тихолоз Н. «Голос духа чути скрізь...» (Міфологічні персонажі в структурі Франкового тексту) // Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка. С. 184.

⁷⁷ Присяжний Т., Присяжний П., Бандура В. Нетрадиційний погляд на життя і творчість Кам'яна. С. 91.

⁷⁸ Денисюк І. Гуцульські оповідання Івана Франка. С. 101.

Проте частіше письменник зображує пізньовечірній або нічний Черемош, так чи інакше переломлений крізь враження й відчуття героя. Ось над водою стоїть «легка сива мла», ріка грізно реве та клекоче, течія б'ється до каміння, що лежить посередині, з усього розгону натрапляє на великий плоский камінь, перескакує через нього, «творячи над ним неначе величезний дзвін із срібної піни і кришталю». «Мокрі каменюки посеред води» «вистирчали де-де з сивої мряки та поблискували до звідняного, безмісячного неба, мов розтоплене скло». У тій «фантастичній сутіні» Юрі здалося, що «там із клекоту та шуму виринає голова якогось велетня з розвіяною білою бородою і реве до нього несвітським голосом: “Юро, куди йдеш? Юро, вернися!”» [т. 21, с. 446, 447].

Черемош немовби перестерігає Шикманюка, спонукає його ще раз замислитися над власною екзистенцією. Далі ріка стає для Юри справжнім супротивником, над яким треба взяти гору, складною перешкодою, що її потрібно подолати. З першими кроками він виразно відчув це: «Вода була бистра й дуже холодна. Юрові ноги <...> сильно почули той холод, немовби нараз були обуті в ледові черевики». Вода «різала там, мов остроми бритвами, стискала обі ноги немилосердно, мов тісно закручені залізні кайдани» [т. 21, с. 452]. При цьому гуцулові завдають клопоту не тільки вкрай неприємні тактильні відчуття. Фокальна перспектива також здається йому цілком несприятливою: «Перед його очима щез другий берег Черемошу в сивій мряці, а дрібні, мов із темно-зеленого скла вилиті, хвилі мерехтіли звільна, далі швидше, швидше, ширше, ширше, десь у безмежну далечінь» [т. 21, с. 452]. Складалося враження, що гори розсуваються перед натиском ріки, а вона сама розливається перед Юрою щораз більше, перетворюючись на широченне плесо, а «серед того плеса не пенюк котиться, не дрібна комашка борикається, але він сам, Юра Шикманюк, похилений на свою паличку, важко підіймаючи заморожені ноги, бреде, бреде, визирає берега і не може знайти його» [т. 21, с. 452]. Нарешті, коли Юра виявив, що загубив сокиру (потенційне знаряддя вбивства) і вирішив знайти її в водах Черемошу, то остовпів від враження про мало не інфермальну сутність ріки: «Сива мряка з-над водяного дзеркала щезла зовсім. Небо затемнілося, покритися хмарою. Під її темною паломою Черемош виглядав чорний, мов грізне, розбулькотане смоляне озеро. Не видно було ні броду, ні кашиці, ні закруту, лише широко, чорну пасмугу, з якої йшов глухий клекіт» [т. 21, с. 458–459].

Черемош у творі є символічним образом. І. Денисюк порівняв його з життєвим Рубіконом персонажа, переходом у нове життя. «Черемош переростає в алегорію ріки життя, по якій бреде людина, шукаючи берега»⁷⁹. В епізоді, де Юра Шикманюк переходить Мошків брід, акумульовано «міфологіку духового переродження через вхід і вихід із води», а два береги річки у Франковому творі – то символи минулого й майбутнього Юри⁸⁰. На символічному рівні, отже, тут прочитується мотив «занурення у воду задля очищення й відродження людської душі»⁸¹. Символіка ріки також асоціюється з несвідомим відчуттям сакрального переходу та розриву із звичайним життям, а сам перехід через річку сприймається як шлях до осягнення сакральної істини, таїни духово-містичної сутності⁸².

Магічна ріка – своєрідна лімінальна лінія, яка проходить через життя персонажа, ділячи його на дві частини, а берег, з якого Юра бачить гіперболізовано широке плесо, є межею між двома стихіями – землею та водяною. Звернімо ува-

⁷⁹ Там само. С. 102.

⁸⁰ Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). С. 106, 108.

⁸¹ Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка. С. 50.

⁸² Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. С. 135.

гу: впродовж сюжету повістки персонаж бреде не лише Черемошем, а гірськими стежками й полонинами, тримаючись осторонь від людей. І поки відчуває під собою твердий ґрунт, то має тверді й непохитні наміри поквитатись із Мошком. Коли ж потрапляє в поле дії аморфної водяної стихії, його рішучість знижується, втрачається, а первісний намір цілковито змінюється.

Процес переходу персонажа через Черемош виведено в повістці детально (не випадково його опис і винесено в назву). Тепер якраз і трапляється те, що докорінно змінює хід Юриних думок, переінакшує його намір і сприймається в контексті гри добрих і злих сил. Постійно супроводжуючи гуцула й ведучи словесний двобій за право називатися сильнішим у боротьбі за загальну сукупність Добра і Зла, демони врешті-решт доходять висновку про недоцільність убивства: «А Мошкова смерть, – констатує Чорний, – се властиво чиста страта для мене. <...> Він цінний для мене не як індивід, а як чинник розкладу й зопсуття на ціле село, на все около» [т. 21, с. 453]. Досягнення консенсусу між демонами – один із вендепунктів твору, який суттєво впливає на вчинки персонажів.

Подальші події повістки сплітаються в ланцюг невідповідних випадковостей; оказіональностей з погляду людини, котрі є цілком закономірними в змаганні трансцендентних сил. Саме тоді, коли демони зійшлися на думці про недоцільність убивства Мошка, а Юра бреде Черемошем, Чорний демон посиляє Шикманюкові велику й рідкісну головатицю, котру той заходиться ловити. «Він увесь тремтів – та вже не з холоду, не з ожданки того страшного, що мало статися там, на другім боці ріки, – тремтів лиш одним сліпим бажанням – спіймати рибу, що так несподівано та дивно наскочила йому під ноги» [т. 21, с. 455]. Головатиця доволі легко дістається до рук вправного рибалки, дивуючи того своїм розміром, адже «була велика, майже на метр довга» [т. 21, с. 456], – Юра ніколи не бачив такої. Але навіщо він ловив її? Щоб продати. Але кому? «І тут нараз урвалося пасмо його думок. Він став мов остовпілий. Коли його думка ненароком наскочила на Мошка, йому нараз пригадалося все-все, що було так недавно <...>. Адже він ішов з певним, непохитним наміром! Де той намір? Що з ним сталося? <...> І знов думка шибнула йому в голову. Пощо йому тепер сокири? Аби йти до шинку і зарубати Мошка? А хто ж тоді купить у мене головатицю і заплатить за неї десятку?» [т. 21, с. 458–459]. І Юра йде до Мошкового шинку, але вже з зовсім іншим наміром: не вбити корчмаря, а продати йому рибицу і торгувати добрі гроші. Упіймана головатиця кардинально змінює задум персонажа. Вона, за сучасною дослідницею, є емблемою морально-духового переродження Юри, а саме «примирення у стомленій душі боріння добра/зла»⁸³. Локус Черемоша переростає ще у символічну стихію перемоги добра над злом⁸⁴; переправа через Черемош – це вендепункт твору, адже вона «різко змінює всю дальшу долю героя, ущент руйнує його кримінальні плани – рятує душу від гріха»⁸⁵.

Незважаючи на те, що рибицу Юрі «підкидає» Чорний демон, цей символ набуває в повістці сакрального сенсу, адже остаточно відвертає персонажа від убивства, скеровує його на праведний шлях, спричинюється до залагодження усіх гострих конфліктів. У біблійному контексті символ риби часто пов'язувано з добрими справами, чудами, Божою винагородою людини за праведне життя і навіть захистом від злих демонів⁸⁶. Так, у книзі Товита ангел велить юному Товії розі-

⁸³ Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). С. 109.

⁸⁴ Там само.

⁸⁵ Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка. С. 185

⁸⁶ Див.: Повна симфонія до Святого Письма Старого та Нового Завіту. Львів: Свічадо, 2004. С. 925–926.

тнути спійману рибу і вийняти з неї жовч, серце та печінку, бо «серце й печінку цієї риби треба курити перед чоловіком чи жінкою, якщо їх мучить демон або злий дух, та й які б там не були муки – вони зникнуть і більше не будуть мучити»⁸⁷. Рибу разом з хлібом помножує Ісус, аби нагодувати значну кількість людей⁸⁸. Зрештою, першим розпізнавальним знаком християн була саме риба, «оскільки літери грецького слова ΙΧΘΥΣ є першими літерами слів *Iesus Khristos Theou Yios Sôtêr*, Ісус Христос Син Божий Спаситель»⁸⁹. В авторській примітці до тексту рибині надано конкретних видових ознак: «Головатиця – найбільша і найцінніша риба, що водиться в Черемоші. Вона належить до породи лососів (*Salmo Hucho*), доходить звиш до 1 метра довжини і визначається тим, що з усіх галицьких гірських рік живе лише в Черемоші. Крім Черемошу, вона живе ще в гірських ріках Штирії, Тіролю та Хорватії, що з Альп ідуть до Дунаю» [т. 21, с. 455].

Далі за ходом сюжету якраз навпроти Мошкової корчми зламалося колесо у возі пана судді, котрий їхав обстежувати тіло отруєного Пилип'юка. Ба більше, суддя вимагає від Мошка великої головатиці, загрожучи тому арештом.

Власне, постать Мошка поставлено в центр третього розділу повістки. Він тут – головний персонаж, на нього зміщується авторська оптика, котра змушує читача дивитися на світ його очима. Він – страшенно заклопотаний і стривожений: смерть його годованця Пилип'юка і підозра родичів у Мошківій причетності до неї не віщують йому нічого доброго. Проблем додає приїзд судового ад'юнкта (помічника судді), який зупиняється саме в Мошківій корчмі, з метою експертизи Пилип'юкового тіла. Окрім суто професійного, ад'юнкт має й приватний інтерес: вимагає від шинкаря великої головатиці, аби подарувати її дружині судового радника, до якої має «поползновеніє сердечне». Мошко напружує всі фізичні та духові сили, щоби викрутитися з кепської ситуації, придумує різні способи, аби уникнути в'язниці та важких гуцульських рук, намагається виглядати непричетним до злочину, задумує втекти з села, проте відкидає цей задум; вдається за допомогою до «довгорукої машини жидівського кагалу» [т. 21, с. 460], помишляє навіть викрасти з судової канцелярії всі матеріали слідства, якби справа складалася не на його користь. Мошко намагається за будь-яку ціну догодити ад'юнктові, позаяк здогадується про мету його візиту, сушить голову над тим, де роздобути головатицю, й ніякої відповіді не знаходить. Хід думок цього персонажа автор виписав чітко, з усіма подробицями, вивівши його як людину діяльну, розважливу, психіка якої здатна дати відсіч страхом і тривозі, що напосідаються на неї.

Проте найбільше жахає Мошка звістка про те, що Юра не повернувся з сином додому; звістка, якій він спершу не надав ніякого значення і яка згодом змусила його шукати відповідей на низку питань (чому не повернувся в село? Чому, неписьменний, пішов до коломийського суду сам, без сина? Чому приховує справжні плани? і т. д.). Шляхом аналізу ситуації Галапасові вдалося розкрити Юрин задум: «Якимось диким вихром закрутилися в Мошківій голові думки, образи, висновки, поки не дійшли до того кінця, до тої ясної, непохитної певності, що властиво тепер, може, в отсій хвилі, найбільша небезпека грозить Мошкові від Юри, – Мошкові й усій його родині. О, бо гуцул у таких хвилях помсти дикий, кровожадний, не знає розваги ані милосердя» [т. 21, с. 466]. Разом із таким осяянням шинкаря переживає

⁸⁷ Книга Товита. Розд. 6. Вірші 3–8 // Святе Письмо Старого та Нового Завіту. [Б. м.], 1991. С. 495–496.

⁸⁸ Свангеліє Г. Н. І. Христа від Матея. Розд. 14. Вірші 17–21; Розд. 15. Вірші 35–38 // Там само. С. 24–25, 26.

⁸⁹ Ланглюа А., Ле Муане А., Сніс Ф., Тібо М., Требюшон Р., Фуїю Д. Святе Письмо в європейській культурі: Біблійний словник. С. 186.

гострий напад жаху: «<...> Мошко при сих думках мов зомлів, одубів, отетерів із наглого переляку. Щось душило його за горло, тисло в грудях, висаджувало очі з голови, спирало дух. Коли б у сій хвилі почувся був стук до вікна або до дверей, коли б двері були нараз відчинилися і в них показався Юра – Мошко, без сумніву, був би в тій хвилі вмер із самого страху» [т. 21, с. 466–467].

Стрес, викликаний відчуттям сильного переляку, провокує в душі персонажа потребу духової опори, яку він мимовільно знаходить у старому гебрейському Псалтирі з заялженими пожовклими сторінками. Слова псалма, що потрапляють йому на очі, спонукують Мошка поглянути на себе відстороненим поглядом і побачити «найтайніші закутки» власної душі, «найглибші безодні його нутра» [т. 21, с. 468]. На очі шинкареві насувається низка напівсонних візій, викликаних після-стресовою ситуацією: «Мошкові здавалося, що в його нутрі живе щось окреме, незалежне від нього, щось сильне, острє, жорстоке, що водить його очима по сих словах і обертає важку, болючу машину в його голові» [т. 21, с. 467], а та машина освітлює в його душі «усяку погань, усякі страховища і всякі кари» [т. 21, с. 468]. Він бачить себе то в образі «немилосердного гордяка», то скривавленого злодія, зловленого гуцулами на гарячому вчинку, то отруйника, який додає трійла до напою, а той напій хтось дає пити його жінці і хворій дитині; то погордженням і цілком самотнім на світі, «і він біжить кудись, довго, без духу, без тями, озирається навколо, шукає, шукає людського лица, живої людини. Та дарма!» [т. 21, с. 468]. Мошкові видива в пароксизмі жаху зображено монтажем – наче переглядання мікрофільму, в якому одна за одною нанизуються нестерпні сцени-спогади, а Мошко грає антипатичну роль⁹⁰.

І саме в цей момент у дверях Мошкового шинку з'являється Юра Шикманюк, «мов намальований, розхристаний, мокрий» [т. 21, с. 468], із головатицею, загорненою в сардак. Цей епізод можна назвати кульмінаційним моментом третього розділу повістки. Поява протагоніста ошелешує корчмаря, його волю і розум паралізує страх: «Мошко хотів крикнути, схопитися з місця, тікати, ревити та кликати поміч, але не міг рушитися, не міг видобути з горла найменшого голосу. З рознятим ротом, вибалушеними очима, закліякими на книзі пальцями він сидів, блідий, як стіна, закаменілий, безтямний» [т. 21, с. 468]. Але, бачачи мирно налаштованого Юру і – головне – велику головатицю, Мошко поступово опановує себе і в обмін на рибину скасовує підписаний контракт. Так розв'язуються основні конфлікти твору: помста залишається нездійсненою, Юра прощає шинкареві свої кривди, а Галапас повертає гуцулові загарбане майно. Можна загалом погодитися з висновком дослідниці, що «психологія помсти» займає в людинознавчій концепції Франка вагоме місце. «Автор вважає, що будь-який її мотив – помсти суспільної, індивідуальної, сімейної, навіть якщо вона зумовлена стражданнями чи їй передує важка трагедія месника, – невинуватий, бо це лише помножує, збільшує зло і призводить до нових переступів»⁹¹.

Розв'язка твору впливає з того консенсусу, що його досягли Білий та Чорний демони: Мошко віддає головатицю судді, через це уникає надмірних підозр; за пожадану рибину він розриває контракт з Юрою, останньому повернуто ґрунт і хату. Повістка ж завершується черговим діалогом між демонами, в якому Білий немовби узагальнює конкретні випадки з людського світу: «Господь ріжними до-рогами тягне людей до добра. Одних страхом, других жадобою зиску, інших особистою амбіцією, ще інших подразненим самолюб'ям; лише невелика часть ро-

⁹⁰ Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). С. 157–158.

⁹¹ Швець А. Злочин і катарсис. С. 53.

бить добро з чистої, високої любові до добра. Божа річ цінити, яке добро вартніше» [т. 21, с. 472].

Отже, земну гармонію Франко не мислив без рівноваги понадземної. Людське життя – це ненастанна суперечка, гра між Добром та Злом, і саме на ній засновано і світобудову загалом, і мікросмос кожної індивідуальності. Проте така гра має далеко не спонтанний характер, її «регулює» найвища інстанція в ієрархії буття – Бог. Білий демон недаремно апелює до Чорного: «Бо неправда твоя, що сума життєвих сил і подій усе верне на твою користь. Ти вмієш сумувати лише часткові явища і підводити лише часткові суми», а загальна співвіднесеність між Добром і Злом у світі міститься в руках Бога [т. 21, с. 443]. І. Денисюк справедливо зауважив, що «фантастику Франкових гуцульських оповідань треба розглядати як пошуки своєрідних засобів вияву філософських думок»⁹², а саме про сенс буття людини у співвідношенні реальних та трансцендентних сил. Має тут рацію Олександра Салій, коли стверджує: Франко «долає маніхейський дуалізм, наголошуючи на тому, що Бог є вище над усіма демонськими іграми», а перед людиною постає вибір «не між абсолютними добра і зла, а між абсолютним добром, яке втілює Бог, і відносним злом, яке через свободу волі творять люди»⁹³.

Власне, happy end у творі був би неможливий без пошуку рівноваги й гармонії в понадземній сфері. Демони вступають у діалог п'ять разів, однак вони не лише дискутують, а й своїми способами (фантастичними з погляду людини) впливають на вчинки персонажів, намагаючись довершити їхню історію за своїми правилами, тобто й самі змагаються між собою. Демони – це «два велетні, вищі головами над смереки, а незримі смертним очам»; «одного голос був сумний, жалісний, мов голос сопілки, загублений серед непроглядної, безлюдної полонини, а голос другого був хрипливий, насмішливий, брутальний та зневажливий» [т. 21, с. 442]. Білий демон – символ Добра, творіння Бога, якому безмежно довіряє, в чому й зізнається: «Вірю в ласку й доброту того, хто сотворив його [Юру. – М. Л.] й мене» [т. 21, с. 442]. Він виконавець Божої волі в боротьбі зі злом: «<...> бо й я слабкий твір, бо й мій обрій обмежений, бо й мені велено боротися зі злом у його дрібних і найдрібніших об'явах» [т. 21, с. 443], і відверто висловлює своє завдання: «Моя річ – допомагати по змозі, щоб сума добра між людьми все більшала та більшала» [т. 21, с. 472]. Він здатний на позитивні співпереживання з героєм, навіть розчулюється, коли Юра починає сумніватися в правильності задуму, хоч скромно не перебільшує своїх заслуг: «Мої сльози – то знак моєї власної слабості. Але Господь сильний» [т. 21, с. 447]. Для Білого демона важливий навіть найменший добрий порух у людських душах. Ясна річ, він усілякими способами прагне відвернути Шикманюка від переступу, навіює в душу сумнів у доцільності вбивства, підкреслює значимість для родини, по суті, відкриває йому істину про перехід у зовсім інше життя, невідоме й незвичне. Позитивна розв'язка конфлікту для нього передбачувана й закономірна, адже «Юра житиме з сином, і віддасть своє добро внучатам, і ті будуть любити його. І, голосячи добре діло Мошкове, він уменшить у селі суму ненависті против жида. А Мошко не забуде тих хвиль, пережитих сеї ночі» [т. 21, с. 472].

Чорний демон – антипод: насмішкуватий, глузливий, цинічний та лицемірний. Він, звичайно, зацікавлений у вбивстві Мошка, провокує Юру до здійснення злочину, прагне збільшити сумарну кількість зла, наявність якого у світі він пояснює самою логікою життя, його обставинами й подіями. Зло, на його думку, – «се

⁹² Денисюк І. Гуцульські оповідання Івана Франка. С. 96.

⁹³ Салій О. «Сей край невичерпаної красоти». С. 154, 155.

така сама елементарна сила, як те, що сонце сходить і заходить, що по літі наступає осінь, що звір їсть звіра або рослину» [т. 21, с. 442]. У протистоянні з добром він, мовляв, «не борець, не переможець, а тільки інтелігентний свідок, математик, що підводить суму, та інколи – га-га-га! – tertius gaudens [третій, що радіє. – М. Л.]» [т. 21, с. 442]. Розважливий і прагматичний, він зізнається суперникові: «А я собі сію свій кукілець розумно, з гарним обрахуванням. Де не можу зовсім заглушити твоєї пшенички, там хоч запоганю її» [т. 21, с. 472]. Саме з його існування пов'язана проблема теодицеї, що її порушив Франко у творі. Проблему, власне, омовлює Білий демон, вказуючи на потрібність зла у світобудові задля морального вдосконалення й очищення людини. Причому обидва полярні первні, як і самі демони, – витвір Божого творчого духу й є, очевидно, необхідними для підтримання загальної рівноваги й гармонії у Всесвіті. «В премудрій економії творця ти потрібний, – апелює Білий демон до Чорного, – та його шляхи темні перед нами так само, як і перед очима смертних. <...> Сума сум, великий інтеграл безконечного диференційного рахунку життєвого невідомий тобі», адже «кінцеву перемогу чи кінцеве рішення полишив для себе той, що держить у руках усі почини й усі кінці» [т. 21, с. 443]. Зрештою, демон зла чудово розуміє це й сам: «Щоб змінити постанову Юри, треба було збудити в його душі низький інстинкт захланності, жадобу зиску. Щоб наклонити Мошка до великодушності, треба було струсити до дна його душу жахом смерті» [т. 21, с. 472]. Протистояння Добра і Зла у світі – постійне й вічне. Не випадково твір завершується словами Білого демона: «Поборемось!» [т. 21, с. 472]. Генезу ангелофанії в повістці «Як Юра Шикманюк брів Черемош» Я. Мельник виводить від ранньохристиянського апокаліптичного твору «Пастир» Гермиди, з яким твір Франка має чимало інтертекстуальних паралелей⁹⁴.

Та ж дослідниця слушно зазначала, що «“Як Юра Шикманюк брів Черемош” – навдивовиж майстерний зразок художньої інтерпретації соціальної, національної, етнопсихологічної, морально-етичної та антропологічної проблематики»⁹⁵. На нашу думку, міжособистісні родинно-побутові й позародинні (ділові) стосунки, щирість і підступність, істинне обличчя людини та її маска, українська (гуцульська) та єврейська ментальності, гріх і праведність, злочин і його можливі наслідки в людському житті, – проглядаються тут першою чергою крізь призму глобальних філософських проблем, насамперед теодицеї. Моделюючи художній світ, Франко намагається збагнути й осмислити природу Добра і Зла у Всесвіті, їхні взаємостосунки й місце людини в системі антиномічних координат. Сюжет твору помітно параболізується, що дає авторові змогу ословити складність світобудови і внутрішнього всесвіту особистості. Семантика твору не випадково диспонує символічністю, багатозначністю, можливістю множинності інтерпретацій.

Образи-символи повістки, як-от Чорного та Білого демонів, головатиці, а також терну, потопельника, весільної дараби, весільної сукні, втопленого дівочого тіла тощо надають Франковій прозі початку ХХ ст. яскравих ознак символізму, що виявляються в поєднанні реального й фантастичного, використанні універсальних образів-характерів, застосуванні філософсько-релігійного підтексту, пошуку іншої реальності. Однією з виразних рис символізму як стильової течії сучасні літературознавці вбачають у її прагненні «метаемпіричної реальності», у тому, що «зв'язок із потойбічним світом і власний ірраціональний досвід розуміють як наріжний момент творчого акту»⁹⁶. Наталя Шумило слушно стверджувала, що «із стильових

⁹⁴ Мельник Я. Іван Франко й biblia аросурыфа. С. 218–221.

⁹⁵ Там само. С. 214.

⁹⁶ Біла А. Символізм. К.: Темпора, 2010. С. 7–8.

новітніх напрямів, органічних Франкові концепції розвитку української літератури, найбільш відповідними для письменника і вченого виявилися <...> символізм і всі роди неоромантизму»⁹⁷. Як і в багатьох попередніх творах («На роботі», «Навернений грішник», «Перехресні стежки» та ін.) конфлікт оповідання поглиблюється через національні й етнопсихологічні проблеми.

Варто також відзначити, що до жодної прозової збірки письменника повістка «Як Юра Шикманюк брів Черемош» не увійшла, як і чимало інших оповідань та новел зрілого письменника, зокрема з початку ХХ ст. («Хмельницький і ворожит», «Терен у нозі», «Неначе сон», «Син Остапа» та ін.), і за життя Франка їх не републіковано. З огляду на параболічну структуру, глибинний підтекст, складну морально-етичну проблематику, наснаженість інтелектуалізмом, вони цілком могли б претендувати на об'єднання в ще одну книжку творів, що, зрештою, письменник і планував.

А. Крушельницький був переконаний, що у творах «Терен у нозі» та «Як Юра Шикманюк брів Черемош» «слід виокремлювати два елементи творчості: реальне відтворення життя, в даному разі гуцульського, і містичне відтворення станів душі, котрі залишаються поза нашою свідомістю. Якщо реалізм у відтворенні життя був основним чинником дотеперішньої творчості Франка, то містицизм у його творчості не досягнув такої сили, не виступив так виразно, як у тих гуцульських новелах»⁹⁸.

Отже, гуцульський триптих Івана Франка відзначається своєрідністю моделювання художнього світу, яка виявляється насамперед у пошуку персонажами відповідей на одвічні філософські питання про взаєміснування Добра і Зла у світобудові, сутність гріха й праведности, участь Бога в житті людини. Порушити ці проблеми перед читачем письменникові допомагає параболізація художнього тексту, звернення до засобів притчі, а також використання художньої умовності, фантастики, містики. Разом із іншими творами «Гуцульський король», «Терен у нозі» та «Як Юра Шикманюк брів Черемош» створюють оригінальний різновид Франкового модернізму і роблять суттєвий внесок у розвиток української філософської прози.

* * *

Гуцульський триптих Івана Франка, загально беручи, додає нових штрихів до **мортального комплексу** прози письменника, на якому варто спинитися детальніше. Навіть при найменш прискіпливому погляді на Франкові твори, зокрема прозові, впадає у вічі те, що переважна їх більшість має для персонажів летальний кінець. «Вугляр», «На дні», «Сам собі винен», «Лель і Полель», «Для домашнього огнища», «Перехресні стежки», «Терен у нозі» – ось далеко не повний перелік творів, у яких письменник описує фізичну смерть своїх героїв. Але вже він засвідчує про високу, сказати б, густоту смерті (конкурувати з І. Франком тут міг би, мабуть, хіба В. Стефаник⁹⁹), що дає підстави говорити про Франкову прозу як про своєрідний мартиролог її персонажів.

Він засвідчує величезний інтерес письменника до проблеми смерті особистості; інтерес, здається, значно більший, аніж до еросу чи народження людини. Франко «змушує» померти навіть тих, хто приречений на безсмертя («Смерть Ка-

⁹⁷ Шумило Н. Під знаком національної самотності. С. 112.

⁹⁸ Kruszelnyckij A. Szkice z ukraińskiej literatury współczesnej. S. 30.

⁹⁹ Див. про це: Зубрицька М. Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаника // Студії з інтегральної культурології. Львів, 1996. Вип. 1: Thanatos. С. 21–24.

їна»). Автор не раз велить піти зі світу цього й своєму alter ego («Поєдинок», «Похорон»). Смерть можна віднести до константних образів, а проблему смерті – до дуже вагомих і скомплікованих у його творчості.

«Художник, письменник і ті, хто сприймає їхні твори, підсвідомо прагнуть відвертості смерті – найбільшої з таємниць, що стоїть перед людиною. Вони відчувають цікавість, прагнучи за допомогою художнього твору підглядіти таємницю, яку вмираючий забирає з собою»¹⁰⁰. Молодий вугляр Іван гине у вогні при випалюванні вугілля («Вугляр»). Василь Півторак, вирішуючи добувати «кип'ячку» на своєму ґрунті, втрачає двох синів, Сеня і Михайла, яких смерть знаходить у закопах, а від розпуки вмирає й Василева дружина («Навернений грішник»). Селянин Микола Прач («Сам собі винен»), в якого за борги зліщували обійстя, змушений виконувати найнебезпечнішу роботу на тартаку, падає в прірву й розбивається вщент. Якщо ріпник Гринь («На роботі») уникає обіймів Задухи (смерті), то інший бориславський заробітчанин, Іван (друга редакція «Ріпника»), через підступність жида Менделя, який підрізав ливну, гине у штольні. До речі, Борислав у Франка – справжнє місце смерті: саме тут від важкої праці й нестерпних умов життя помирає Іван Слимак («Слимак»), тут передчасно завершується життєвий шлях Яця Зелепуги, котрий заживає смерті у своїй палаючій хаті («Яць Зелепуга»). Йойна, власник копальні, доведений до афекту своєю ж скупістю, намагаючись закрити від конкурентів яму з «кип'ячкою», падає на дно нафтової ями («Полуйка»). Це – виробнича смертність.

Є й інші випадки, зокрема дитячої смертності. П'ятилітню Гандзю знаходять мертвою в лісі, куди вона втекла, щоб зустрітися з мавками («Мавка»). 12-літній Петрусь («Odi profanum vulgus»), покинутий напризволяще батьком, паном заграничним політиком, неповнолітній член злочинського угруповання, знаходить смерть від вогню у великій скирті соломи. Від злиднів помирає маленька дитина селянина Гриця («Як Пан собі біди шукав»), а через злочинну недбалість лікарів одразу семеро дітей відходять у кращий світ у романі «Перехресні стежки». Раптовий паводок на Черемоші забирає життя кількох дітей («Терен у носі»). Помирає й малий Митро («Микитичів дуб»).

Іноді діти гинуть і внаслідок злочину супроти них. Напуда («Микитичів дуб») закопує щойно народжену дитину під дубом на обійсті Микитича. Учня Дрогобицької школи Волянського ледь не до смерті забиває учитель отець Телесницький, від чого той невдовзі помирає. Справжнє моторошша смерті – канібалізм – віднаходимо в оповіданні «Місія»: батько, доведений голодом до розпачу, вбиває рідного сина. Таким чином, виокремлюється ще одна група «смертників» – тих, що пішли з життя від злочинних рук. Цей ряд Франкових персонажів також достатньо довгий: окрім названих дітей, це Андрій Темера, котрого вбиває Бовдур («На дні»); згаданий вже Яць Зелепуга; Валер'ян Стальський, до голови якого приклалися руки Регіни, озброєні сікачем і молотком; Вагман, котрого повісили Шварц і Шнадельський; втоплена Бараном Зося (всі – з «Перехресних стежок»); Фрузя, котру згубила через ревності Ганка («Ріпник», друга редакція); «жидівочка» і вся її родина, яких звів зо світу розбійник Гарасим («В тюремнім шпиталі»); Олекса Пилип'юк умирає від отрути, що її Мошко доливає годованцям до горілки («Як Юра Шикманюк брів Черемош»); за загадкових обставин гине парубок Микола («Злісний Сидір»). Є й смерть на замовлення: Женя натякає венеційському гондольєрові, що той може «прибрати» ненависного їй чоловіка («Великий шум»).

¹⁰⁰ *Роменец В.* Жизнь и смерть: Постыжение разумом и верой. К.: Либідь, 2003. С. 211–212.

Чимало персонажів Франкової прози передчасно помирають від різних хворіб. Алкоголізм, викликаний страшними ударами долі, зводить зі світу Василя Півторака. У нападі епілепсії гине Баран, від інфаркту помирає Хома з серцем («Хома з серцем і Хома без серця»), від туберкульозу – Кишенька («Батьківщина»). У стані психічної прострації гине Регіна («Перехресні стежки»). Хвороби передчасно кладуть у могилу також Івана Калиновича («Лель і Полель»), діда Гарасима. Гине Панталаха, а услід за ним помирає від запалення мозку ключник в'язниці Спориш («Панталаха»).

Виокремлюється у Франковій прозі й галерея самогубців. Накладають на себе руки Анеля Ангарович («Для домашнього огнища»), Начко Калинович («Лель і Полель»), Шнадельський («Перехресні стежки»). Намагаючись скинути зачату дитину, отруюється Ольга Невірська («Маніпулянтка»). Загадкова смерть, пов'язана з самогубством брата-близнюка, знаходить Владка Калиновича («Лель і Полель»).

На барикадах Гриць убиває панича Пшестшельського («Гриць і панич»). Характерно, що від старости помирають лише Захар Беркут з однойменного твору та Микола Кучеранюк («Терен у нозі»).

Три чверті усіх прозових творів І. Франка мають смертельні випадки. Письменник демонструє різні види смерти, подає різні її причини й різноманітні передсмертні стани людини, нерідко дає читачеві змогу побачити реакції оточення на смерть персонажа. Вона у Франкових творах є своєрідним мегаобразом, що створюється шляхом нагромадження багатьох конкретних мікрообразів. Фізіологічний (клінічний), психологічний, філософський, соціальний аспекти дослідження феномену смерти, безперечно, характерні для його творчості. Саме дослідження, бо, будучи митцем – автором творів високого художнього гатунку, Франко водночас залишався й дослідником-аналітиком, навіть тоді, коли остаточно відійшов від позитивізму середини ХІХ ст. У різних його творах залежно від авторських інтенцій помічаємо вияскравлення одних аспектів і потьмяніння інших.

Смерть у його творчості – агресор, який чигає на людське життя; вона – символ хаосу й непорядкованості в економічних, політичних та суспільних відносинах. Франків інтерес до неї подиктований, як нам здається, зокрема панівним у європейській науці середини ХІХ ст. позитивістичним підходом до вивчення різноманітних явищ суспільного життя, зокрема й до проблеми смерти, з його націленістю на емпіричний факт, пошуком причинно-наслідкових зв'язків між різними, нераз прихованими від людського ока, фактами та явищами. Позитивізм у науці й літературі загострив проблему кінечності людського життя, зокрема висунув вимогу з'ясувати причини смерти (біологічні, клінічні, соціальні тощо)¹⁰¹. Якщо в письменників-реалістів мотив смерти з'являвся здебільшого без додаткових значень, без символіки й алегорії, а смерть трактувалася як один із етапів людського життя, про який годиться згадати, зберігаючи ілюзію правдивості, то для натуралістів визнання провідної ролі матерії природно означало «тривіалізацію того, що раніше вважалося поважним і глибоким. Трансцендентні проблеми життя і смерти зредуковано до банальних подій, звичайних через свою повсякденність»¹⁰². Умирання особистості є для натураліста лишень часткою біологічного процесу, а таке потрактування смерти, далеке від будь-якого містицизму, практично означало її зниження до фізіологічного опису. Смерть поставлено в один ряд із такими спра-

¹⁰¹ Див. про це детальніше: *Nochlin L. Realizm. Warszawa, 1974.*

¹⁰² *Klimowicz T. Wokół sprawy naturalizmu w literaturze rosyjskiej (Motyw śmierci) // Słavia wrati-slaviensia. Wrocław: Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, 1979. XVI. S. 7–8.*

вами, як їжа, відпочинок, снання. Саму смерть, як і хворобу, що передувала їй, відірвано від духового первня. «Деталі, що використовуються при описах фактів смерті, завдяки своєму нав'язливому і водночас банальному міметизмові, нівелюють будь-яку думку про високі речі, зокрема й про безсмертя»¹⁰³. Наведені цитати з праці польського дослідника, звісно, надто загальні й потребують верифікації у конкретних випадках, та все ж основні тенденції натуралізму в описах смерті тут схоплено точно.

Отож кожен летальний фінал у Франкових творах – не лише констатація факту. Письменник немовби розтягує момент смерті (*hora mortus*), «не забуваючи» про жодну деталь. Франкові персонажі заживають здебільшого раптової, несподіваної смерті (нещасний випадок, рука злочинця, природний катаклізм тощо). Тому можемо небагато довідатися про стан смертника, його відчуття і т. ін., хоч самі картини смерті виписані у Франка зримо і пластично («На дні», «Місія» та ін.).

Характерно, що до натуралістичних описів смерті Франко вдається й на зламі XIX–XX ст., коли в його творчості помітний суттєвий відхід од позитивізму («Перехресні стежки», «Отець-гуморист»). У цей період творчості для письменника характерне потрактування смерті як свободи, як розкоші, як звільнення від важких життєвих проблем і страждань («До світла!», «Терен у нозі»). Жорстокість, що затаєна у глибинах свідомості, Франко демонструє й у ставленні людини до тварин. Нерідко спостерігаємо у нього картини справжньої вівісекції («На лоні природи», «Перехресні стежки», «У столярні», «Мій злочин»). Письменник ретельно фіксує й стани та рефлексії тих персонажів, які вирішили добровільно піти з життя (Начка Калиновича, «Лель і Полель»). У танатографічному комплексі І. Франка важливе місце посідають також катарктичні переживання вбивці після скоєного злочину («На дні», «Мій злочин», «Гриць і панич», «*Odi profanum vulgus*»), коли переступники усвідомлюють ваготу вчиненого злочину.

Так випрозорюється своєрідна художня танатософія І. Франка, у системі якої смерть потрактовується: 1) як ілюстрація негативних рис суспільного (економічного, політичного тощо) устрою; 2) як констатація зла, пов'язана з непоправною втратою особистості для певного соціуму; 3) як засіб для переродження іншої людини («Хай гине людина, хай живе людяність», кажучи словами філософа Стебельського з повістки «На дні»); 4) як благо для людини, як свобода, як звільнення від життєвих страждань; 5) як натяк на непроминальність людської особистості; 6) отже, як необхідність, як іманентна до життя категорія. Хай там що, та у Франкових творах завжди йдеться про високу ціну людського життя, відверто чи підтекстом прочитується співчуття автора до загиблої людини, а смерть особистості сприймається у нього як трагедія.

4.3. Автотематизм

Автотематизм – одна з ознак Франкової творчості початку XX ст. Твори з більш чи менш відчутним автобіографічним «підкладом» письменник про-
дукував і раніше, в молоді роки – оповідання «Малий Мирон», «Оловець», «Schönschreiben», «Микитичів дуб», «Злісний Сидір» написано у 1878–1879 рр., приблизно у 22–23-річному віці. Проте на початку XX ст. зрілий, 46–49-літній Франко у прозовій творчості часто повертається до днів дитинства та юности, з теплою згадуючи рідний дім, домашній оборіг, батьківську кузню, столярню «цьоці» Кошицької, добрих учителів «нормальної» школи та Дрогобицької гімназії.

¹⁰³ Ibid. S. 9.

Слід зазначити, що, закінчивши навчання у гімназії й поїхавши 1875 року вступати до Львівського університету, Франко ніколи не поривав стосунків із рідною стороною. Ба більше, в останні роки життя, живучи у Львові, гостро відчував глибокий зв'язок із отчим краєм, про що свідчать хоча б його нариси «Моя вітцівська хата» (1913) та «Коляда в Нагуєвичах» (1916).

Очевидно, що письменник на зламі століть відчув особливо гостру потребу повернутися до дитячих та ранніх юнацьких літ, бажання «у модусі спомину» актуалізувати ті події, що особливо запали у пам'ять і душу, згадати тих, хто залишив незгладний слід у спогадах. Повернення до джерел, *in illo tempore*, пов'язано у Франка з потребою узагальнення й переосмислення життєвого шляху, акцентування на неперехідних аксіологічних цінностях, з усвідомленням швидкоплинності життя і водночас його вічної тривалості у Слові, врешті, з верифікацією самоідентифікації. Будучи батьком, Франко, згодом, приховано адресував свої спомини власним дітям. У його дитинстві було любо, гарно й затишно, було цікаво, але було також страшно й моторошно, а відтак виникала потреба постояти не лишень за себе. *Ab origine* (від самого початку) на життєвому шляху зустрінуться люди добрі й шляхетні, завдяки яким із гірчиного зерна перетворюєшся на високе дерево, але можуть там бути божевільні чи *sui generis* доктринери, котрі важко покривдять та змусять поглянути на світ іншими очима. Тим-то «мнемотопіка» (вітцівської хати, кузні, оборогу, шкільного та гімназійного класів, луку, поля, лісу тощо) підноситься до рівня символу й міфологеми, вписується у широкий контекст мемуарної антропосфери, де поруч із «я»-Мироном живуть батько, і шкільні товариші, й Софрон Телесницький, і старий Лімбах... Всі вони «вписані» в логосферу спогаду, розповіді, нарації. Юрген Габермас писав, що «людина, яка презентує себе в самосвідомості, повинна брати на себе надлюдське завдання: встановлювати порядок речей, стаючи в позицію, з якої вона усвідомлює себе водночас як автономну й кінцеву екзистенцію»¹⁰⁴. «Що більше, – має слушність сучасна дослідниця, – автобіографічний наратив конституюється як акт реконструкції самого процесу закорінення – надавання світові статусу “свого” світу, позбавленого моральної остаточності <...>, світу, у якому все починається *ab origine*»¹⁰⁵.

Отже, мемуарні есе «У кузні», «У столярні» (обидва 1902) та «Гірчице зерно» (1903), об'єднані підзаголовком «Із моїх споминів», оповідання «Отець-гуморист» (1903) та «Під оборогом» (1905) утворюють автотематичний дискурс Франкової прози.

Назва твору – «У кузні» – вказує на місце дії, яка відбувається в ранньому дитинстві автора, а підзаголовок на те, що кузня є об'єктом його спогадів. Відстань між часом викладу й часом дії становить понад сорок років, що дає змогу оприятити чи не перші вияви самоідентифікації малого хлопчини: «На дні моїх споминів, десь там у найглибшій глибині горить огонь. Невеличке огнище неблизького, але міцного огню освічує перші контури, що виринають із темряви дитячої душі. Се огонь у кузні мого батька» [т. 21, с. 159]¹⁰⁶. Р. Горак та Я. Гнатів стверджують, що Франко приурочив цей твір до 100-ліття від народження батька, Якова Франка¹⁰⁷. Усі виробничі процеси (як-от виварювання сокири, натягування обруча на колесо тощо), присутні в кузні люди, їхні розмови та розповіді (про Борислав,

¹⁰⁴ Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну. С. 255.

¹⁰⁵ Дуркалевич В. У пошуках наративної ідентичності. С. 67.

¹⁰⁶ Цей вступний уривок твору Вікторія Дуркалевич називає текстом-архетипом, у центрі якого – архетипний символ, що прочитується зокрема як «знаковість творчого вогню» (Там само. С. 78, 73), а саму кузню підносить до рівня *axis mundi* (світової вісі) (Там само. С. 78).

¹⁰⁷ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 8: Роки страждань. С. 96–97.

тісні роки, Кошута), постать працюючого й дбайливого батька, його улюблені історії про дівчину-спокусу та лікаря Валентія, дивоглядна «дика баба» й пустотливі «зиндри», які вилітають з-під батькового молота, – все подано зі сприйняття дитини, уява якої «залюднена марами, упирами, страчуками», що про них він наслухався чимало оповідок [т. 21, с. 160]; все уможливило колоритніше передати спогад, повніше розкрити психологію хлопчика й зміцнити ілюзію достовірності спомину¹⁰⁸. Фабули у творі немає, хоч є в ньому короткі вставні новели. «Експансія автора з її різними формами самосвідомости, – писав польський літературознавець, – впливає на процес деградації фабули», ба й більше, «автор робиться власною фабулою»¹⁰⁹.

Проте відсутність фабули компенсується потужним струменем ліризму розповіді (ліризація прози – також одна з виразних тенденцій модерністської літератури початку ХХ ст.). Його посиленню сприяє й обрамування тексту авторськими роздумами, які створюють своєрідний «прелюд настрою»¹¹⁰ («На дні моїх споминів, десь там у найглибшій глибині горить огонь <...>») і його коду: «На дні моїх споминів і досі горить той маленький, але міцний огонь. <...> Се огонь у кузні мого батька. І мені здається, що запас його я взяв дитиною в свою душу на далеку мандрівку життя. І що він не погас і досі» [т. 21, с. 170]. «Образ кузні, вогню в ній має не лише предметно-речовий характер, а й глибоко символічний зміст», – слушно зауважила сучасна дослідниця¹¹¹.

Невеликий обсяг, довільна композиція, розкриття приватної теми, передавання індивідуальних вражень та міркувань, що так чи інакше з цією темою пов'язані, відсутність фабули й новелістичної концентрації матеріалу, а також ракурс автора (актуальний і ретроспективний водночас) дають підстави кваліфікувати цей твір як мемуарне есе. Р. Голод небезпідставно зарахував його до імпресіоністичних, де увага письменника концентрується «на експресивно наповненому окремо взятому яскравому кадрі-фрагменті з неминучим ігноруванням фабульної, подієвої багатометражності епосу». «У кузні», на думку дослідника, позначене «значною мірою ідилічності», що характерно для фрагментарної імпресіоністичної прози¹¹². С. Пилипчук теж спостеріг у творі жанрові риси ідилії, щоправда, з певним застереженням: «Якби не фінальні акорди із нотками туги і жалю за втраченою колишньою гармонією, то Франків твір поза всяким сумнівом можна би було жанрово означити як ідилію». Дослідник віднайшов у творі й ознаки новели з її пуантом, «де народжується нова природа людини при раптовій настроєвій зміні, переході від лагідного, тепло-погідного спогаду з дитинства, до щемливо-трепетного, підсиленого правдивою емоцією життєвого драматизму усвідомлення теперішнього»¹¹³. Сумовито-журливий пафос твору, мотив туги за давно минулим дитинством-раєм, гостре відчуття швидкоплинності життя, відчутні особливо в обрамувальних роздумах оповідача, додають творові «У кузні» відчутних ознак елегії.

¹⁰⁸ С. Пилипчук у високолетній розвідці про Франків твір з'ясував генезу та семантику таких образів, як «упир», «страчу», «Дика баба», анекдота про коваля, котрий із кусня заліза зробив пшик, розповідей про «тісні роки» та «кошутську війну» (Пилипчук С. Фольклорний «серпанок» Франкового оповідання «У кузні» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2018. Вип. 83. С. 88–95).

¹⁰⁹ Bakula B. Oblicza autotematyzmu. Poznań, 1991. S. 90, 40.

¹¹⁰ Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. С. 97.

¹¹¹ Луцишин О. У хронотопічному дзеркалі (Часопростір оповідань Івана Франка про дітей) // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2000. № 6. С. 40.

¹¹² Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття. С. 233, 239.

¹¹³ Пилипчук С. Фольклорний «серпанок» Франкового оповідання «У кузні». С. 87.

Як і наступний – «У столярні», в якому об'єкт спогадів, учень Дрогобицької нормальної школи, вперше потрапивши до міста, знайомиться з особливостями тамтешнього життя, пізнає його принадні й неприємні сторони. «Ці спомини, – спостерегли Р. Горак та Я. Гнатів, – ніби ставили той дощатий паркан, який у ті роки поділяв увесь світ на дві половини. На одній – було рідне село і все, що є найкраще в ньому, від гарної природи, чепурних хат і до людей у чистеньких білих сорочках, що йдуть до церкви, а так само великих зелених лугів з коровами, – і той другий світ, де стояли гарбарні, столярні, школи, все нове і незвичне для “нормальної” сільської людини. Відчував [Франко. – М. Л.], що якийсь фатум, якась чужа сила впихнула його в той новий світ, залишивши тільки біль спогадів, як оту маленьку дірку в паркані, щоб дивитись на грушку, обліплена плодами»¹¹⁴. «В житті, мов у довгій дорозі: що з воза впало, те пропало, – констатує мемуарист. – А спомини, мов затурбований хазяїн, ідуть по довгих літах тою дорогою і шукають-питають давно загубленого» [т. 21, с. 171]. У поле зору школяра потрапляє столярня «цьоці» Кошицької з усіма її мешканцями: подружжям Гучинських, челядником Станіславом, котрий розповідає багато цікавих історій та дотепних анекдотів, термінатором Яськом Романським, який вводить хлопця-оповідача в атмосферу міського життя. Ясько «зробив ще одну дуже важливу справу: він примирив малого Франка з Дрогобичем і спричинився до того, що Франко полюбив це місто. Зробив це дуже просто. Він водив його по своїх знайомих, родичах і друзях. І малий Франко побачив той світ, який сприйняв і який опісля вже не відкидав, як оту гарбарню, що була через паркан подвір'я тітки Кошицької»¹¹⁵.

Уваги малого спостерігача не оминули теж деталі виробничого процесу – чурнацьке розписування «цьоцею» готових скринь, в якому й сам персонаж бере активну участь. Модус спогаду автора сповнений, з одного боку, теплотою й душевністю, з іншого – гумором та іронією. Є в ньому й історія з символічними деталями (свічками), що провіщують недобру долю недібраного подружжя Гучинських. Не цурається Франко й натуралістичних описів (якийсь жидок-напівідіот на очах у хлопця ріже маленьких тетят). На відміну від попереднього, есей «У столярні» диспонує більшою кількістю вставних фабульних історій, котрі закарбувалися в пам'яті оповідача-мемуариста. Втім, і кузня, і столярня сприймаються не тільки як місце дії (вона відбувається й поза їхніми межами), а й як символічні топоси, котрі позначають певні періоди на життєвому шляху автора. Справді, «пізнаний-освоєний світ переростає межі звичайних просторових категорій, набуваючи значення аксіологічної, антропологічної, духовної та морально-етичної axis mundi (“рідна сторона”). Одночасно цей світ є найбільш відчувальним світом – світом запахів, барв і смаків»¹¹⁶.

«Гірчичне зерно» веде мову про наступний етап у житті мемуариста – навчання у Дрогобицькій гімназії. Сюжет твору являє собою розгорнуту євангельську притчу про гірчичне зерно: «Царство Небесне подібне до зерна гірчиці, що його взяв чоловік та й посіяв на своїм полі. Воно, щоправда, найменше з усіх зерен, але як виросте, стає найбільшим з усієї городини і навіть стає деревом, так що птаство небесне злітається і гніздиться на його гілках»¹¹⁷. Якраз старий Лімбах кидає в душу автора маленьке гірчичне зерно, яке згодом виростає буйним розкішним деревом. У листі до Василя Давидяка від 3 липня 1875 р. Франко зізнавався, що

¹¹⁴ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 2: Цілоком нормальна школа. С. 62.

¹¹⁵ Там само. С. 64.

¹¹⁶ Дуркалевич В. У пошуках нарративної ідентичності. С. 117.

¹¹⁷ Євангеліє від святого Матея: 13, 31–32 // Святе Письмо Старого та Нового завіту. [Б. м.], 1991. С. 23.

в постаті Лімбаха, котрого зустрів на своєму життєвому шляху, побачив «певну компенсацію» за низький рівень духового життя в Дрогобицькій гімназії: «Есть ту[т] у нас один поляк, Лімбах, – старий, дивачний, но дуже прочитаний чоловік» [т. 48, с. 31]. «Часова перспектива, – на слушну думку В. Дуркалевич, – дозволяє нараторові читати постать старого Лімбаха як окремих, зітканий із суперечностей, однак оригінальний текст, що випромінює енергетику автентичної думки, відкритої на активний діалог з “інакшим”»¹¹⁸. Ніхто з гімназистів не знав, чим займається Лімбах, з чого живе (а живе надзвичайно бідно); проте старий відзначається знанням (хоча й сумбурним, безсистемним і упередженим) зарубіжних, особливо німецької, літератур, і ці знання прагне передати своєму новому учневі. Мирослав Мороз слушно зазначає: «Розмова з Лімбахом зробила на Франка дуже дивне враження. У Лімбаха було лише дві оцінки: надмірно ентузіастична та безапеляційно негативна». Попри це, знайомство з Лімбахом Франко зараховував до важливих подій періоду свого навчання в гімназії¹¹⁹. У порівнянні з гімназійними учителями він має суттєву перевагу в очах оповідача, адже «Лімбахові різкі та іноді несправедливі слова набирали незвичайної ваги. Се ж були перші нешаблонні й неофіційні слова чоловіка, дійсно зацікавленого літературою, <...> чоловіка з дійсним темпераментом, оригінального, свідомого чи несвідомого ворога всякого шаблону, всякої утертої стежки» [т. 21, с. 323].

Людина без чіткого й «заокругленого» світогляду, з випадковими та уривковими знаннями, сповнена суперечностей у судженнях («Я не книжка, я людина з її суперечностями», – каже він сам про себе [т. 21, с. 327]), Лімбах приваблює оповідача своїм жвавим темпераментом, оригінальністю мислення, здатністю до узагальнень, хай ненаукових і нелогічних, проте таких, що спонукували до вироблення нестандартної власної думки. Дізнавшись про письменницькі задатки юнака, Лімбах повчаннями й настановами спричинився до формування його літературних поглядів та уподобань. «Від них [Гомера і Шекспіра, Гете та Шиллера, Дікенса й Вальтера Скотта. – *М. Л.*] учіться не лише писати, але – головна річ – бачити! Бачити те, що довкола вас діється, що вас окружає. В баченні, в оці головна штука» [т. 21, с. 326], – навчав він.

Літературні дискусії зі старим учителем певною мірою коригували творчий шлях молодого письменника, вчили бути вимогливішим у виборі творчих орієнтирів. Так, Лімбах надто критично ставився до творчості Е. Золя, на яку взорувався молодий Франко: «Той пан Золь... Золь... ну, ну, він добре пише, добре пише <...>. Але він злий! Він лютий! <...> Кождий його опис – то бомба! Кождий діалог – то ніж у серце. Чого він так сердиться на вест світ?» [т. 21, с. 330]. На репліку оповідача, що Золя завдяки своїй об'єктивності та правдивості в зображеннях здобув собі авторитет у критиці, Лімбах повчально й сердито відповів: «Дурниця! Глупі формули! Für die Katz! [Це ні до чого. – *М. Л.*] <...> Правдивість! Що таке правдивість? Правда, абсолютна правда недоступна для нас. Кожен бачить лиш те, що йому дозволяють бачити його очі, і бачить так, як уставлені й зафарбовані ті очі» [т. 21, с. 330]. Іншими словами, жодної об'єктивності в описах і спостереженнях, з погляду Лімбаха, письменник досягнути не зможе.

Цікаво, що Лімбах та оповідач ведуть дискусію й про «Лесяшину челядь». Високо оцінивши початок твору («Гарно, гарно, – буркотів. – Є певна мелодія, є й пластика і невеличкий чуттєвий підклад» [т. 21, с. 331]), учитель розкритикував його кінцівку: «Пощо ви попсували ідиллю? Початок заповідав ідиллю, а ви при

¹¹⁸ Дуркалевич В. У пошуках нарративної ідентичності. С. 165.

¹¹⁹ Мороз М. Літопис життя і творчості Івана Франка. Т. I: 1856–1886. С. 74, 75.

кінці набовтали якогось квасу. <...> Кому яке діло до того, чи ви знали тих людей, чи ні? А ви спочатку розохочуєте, розгріваєте нас своїм малюнком природи, ми виходимо в чистих сорочках грітися на сонечку, а ви тоді бух на нас холодною водою. І пощо? Що вам із того прийде?» [т. 21, с. 331]. Висновок Лімбаха був безапеляційним, однак запав юнакові глибоко в душу: «Ні, без потреби ви беретеся наслідувати того пана З'оля! Без потреби! Він не доведе вас до добра, шукайте своєї власної дороги!» [т. 21, с. 331].

У центрі уваги мемуариста з твору «**Отець-гуморист**» (1903) – постать шкільного учителя-садиста Софрона Телесницького, з котрим у автора пов'язані неприємні й болючі спогади. «Згадка про нього довгі літа важкою зморою лежала мені на серці, – зізнається він, – не вигасла й досі і не вигасне до самої смерті» [т. 21, с. 314]. Ба більше, наступне зізнання свідчить про те, що зустріч із Телесницьким на життєвих перехрестях мала акцентуований вплив на свідомість мемуариста: «Я довго не важився відновлювати в душі спомини про нього. Та годі вагатися. Отсе ж і скидаю з душі хоч часть тих важких споминів. Нехай вони п'ятном нестертої ганьби та прокляття впадуть на його пам'ять, <...> і на всіх тих, що вчительство трактують як жорстоку іграшку та задоволення своїх диких інстинктів, а не як велике діло любові, терпливості й абнегації» [т. 21, с. 314–315].

За свідченням Франка у статті «В інтересі правди» (1913), Софрон Телесницький – реальна постать і єдиний з усіх учителів Дрогобицької школи, хто залишив у душі письменника гнітючі згадки: «Про вчителів-василіан, під котрими я проходив ті три роки нормальної школи, з виїмком о. Телесницького, що мав пасію до биття дітей, не можу сказати нічого злого, а навпаки, [про] таких вчителів, як клірика Крушельницького, що був господарем класи в другій класі, о. ректора Барусевича, що вчив німецького в третій класі, катехиту о. Красіцького, родового поляка, та о. Неміловича, пізнішого ігумена, що був у нас господарем у четвертій класі, згадую як про світлих, гуманних та симпатичних людей» [т. 39, с. 230].

Праця Франка «Причинки до автобіографії» (1912) стала, по суті, відгуком на вихід окремою книжкою у московському видавництві «Польза» в серії «Універсальная библиотека» оповідань «К свету!» та «На промыслах» у перекладі Григорія Войташевського та Марини Новикової. Незадоволення Франка викликала передмова Войташевського, яку в перекладі українською мовою він наводить і в якій закидає перекладачеві надто буквальне прочитання його творів на автобіографічній основі: «Не радісно споминає Іван Франко про ті перші роки своєї науки, але ще тяжчі спомини лишилися в нього про Дрогобицьку нормальну школу о[тців] василіан, до якої він учав протягом дальших 4 літ. Гімназійні роки також не були ясною плямою на темнім тлі тодішньої невеселої шкільної дійсності. А наскільки ненормальною і дикою була тодішня галицька школа, бачимо ясно із Франкових оповідань із його шкільних літ. Майже всі ті оповідання мають автобіографічний характер. Дике знущання над особами дітей, ненастанне биття лінійками та різками, повне нецтво у науці та безсовісне хабарництво панів педагогів, ось сумна шкільна дійсність. Досить тільки прочитати оповідання “Олівець”, “Отець-гуморист” та “Schönschreiben”, аби зрозуміти, якими страховищами віяло від тої дійсності» [т. 39, с. 38]. У цій праці Франко також із теплотою відгукнувся про своїх шкільних учителів: «Можу тільки пожалкувати, що автор того уступу поквапився вивести з моїх оповідань, що мають, попри автобіографічну основу, все-таки переважно психологічне та літературне, а не історичне та автобіографічне значення. Коли б він був задав собі труду перед писанням свого нарису запитати мене про враження моїх шкільних літ, то був би дізнався, що ті літа, по-

минаючи деякі неприємні епізоди, все-таки були радісними літами моєї молодості, що між моїми вчителями з василіанської школи я з приємністю можу згадати імена молодого монаха Крушельницького, що вчив нас у П кл[асі], о[тця] кат[ехита] Красицького, о[тця] ігумена Барусевича і пізнішого ігумена о[тця] Немиловича, талановитого проповідника, а також старенького вчителя т[ак] зв[аної] “штуби”, то є І класи, русина Чернигевича, самотнього світського вчителя, що дослужив у тій школі до своєї смерті і який для непослушних та галасливих дітей у своїй класі не мав тяжкої кари, як поколоти їх по чолі своєю неголеною бородою» [т. 39, с. 38]. У праці «Спомини з моїх гімназійних часів» (1912) Франко зізнався: «Гімназійні студії, які пройшов я в Дрогобичі, при всій бідності, серед якої довелося мені жити як ученикові з-під селянської стріхи, не були для мене тим тяжким часом, як догадувався дехто з тих, хто пробував на основі моїх літературних праць компонувати собі мій життєпис. Шкільна наука ніколи не була для мене страшною, а навпаки, все доставляла мені нові приємності в міру того як розширювався обсяг мого знання» [т. 39, с. 50].

Отже, в оповіданнях «Отець-гуморист», «Оловець» та «Schönschreiben» Франко навмисно згущував фарби, викриваючи насильство та знущання вчителів над дітьми. Вагомим доказом цьому є його полеміка з І. Ющишиним, мемуари «Причинки до автобіографії» та «Спомини з моїх гімназійних часів», у яких на схилку літ письменник добрим словом згадував часи своєї едукації у школі та в гімназії. Іван Ющишин стверджував, що в оповіданні «Отець-гуморист» Франко зобразив «зеніт людоїдської “педагогії” в Дрогобицькій школі оо. Василіян»; «описані там сцени катування невинних діточок переходять усяке людське поняття про жорстокість. Там що образець, так одна за другою страшніша сцена злочинів ошалілого монаха-садиста. Се тип, якого рідко навіть подибати в клініках і заведеннях для божевільних». Рік його вчителювання – це один ланцюг побоїв і знущань, «що в читача викликають страшне обурення й обридження». Сцена забиття на смерть учня Волянського «така проймаюча, що мені рука дрижить при цитуванні її опису, перо випадає з рук», – зізнався дослідник¹²⁰. Той-таки І. Ющишин, ведучи мову про Валька («Schönschreiben») та Телесницького, зауважував, що «се не були виймові зразки “педагогів”, але, на жаль, як на ті часи, майже нормальні. Звір-економ і чернець-садист ніби подають собі руки, щоби в гармонії “вчити” та “виховувати” хлопа. І чи ж дивуватися нам, що генерації, виховані в таких школах і такими “педагогами”, не могли витворити характерних одиниць, горожан зі сильною волею, здібних думати і працювати на користь рідному народові?»¹²¹ Добре знаючи вади шкільної освіти в Галичині (В. Микитюк перераховує їх достатньо вичерпно: «недосконалість програм та підручників, часто низький фаховий рівень учителів, узаконені до певного часу фізичні покарання, недостатнє матеріальне забезпечення педагогічних інституцій, репродуктивне зубріння-“куте”»¹²²), Франко все ж неодноразово наголошував і на світлих епізодах свого навчання, підкреслював, що не варто ототожнювати його особу з персонажами творів; на тому, що садистичні образи в них також «підмальовані у надприродну величину», що їх, зрештою, слід сприймати лише як темну пляму (хай навіть і чорну) на загальному тлі тогочасної педагогічної системи. Сучасний дослідник влучно спостеріг Франкову тенденцію в педагогічній белетристиці: «Від високого рівня критицизму і гіперболізації вад освітньої системи у ранніх текстах» до «зниження напруги», «менш інтенсивно-

¹²⁰ Ющишин І. Іван Франко як педагог // Учитель. 1914. № 5/6. 20. II. С. 149.

¹²¹ Там само. 1914. № 10. 20. VI. С. 300.

¹²² Микитюк В. Педагогічні концепти Івана Франка. С. 106.

го «підмальовування» і негативної типізації особливостей освіти та ролі окремих педагогів у становленні його особистості»¹²³. Цю тенденцію варто доповнити ще одним «пунктом», а саме – акцентуванні на добрих і світлих сторонах його едукативного процесу (більш виявному, щоправда, в мемуарних працях).

Слід також зауважити, що 1913 року, коли полемізував із І. Ющишиним, Франко переживав дуже складні часи, що пов'язані з загостренням хвороби, недугою дружини та смертю сина Андрія. Можливо, не випадково, за припущенням Р. Горака та Я. Гнатіва, «в таких умовах навіть пекло нормальної школи може видатися раєм. Так, саме раєм. Час був тим прекрасним лікарем, який залікував рани, викинув у забуття погані спогади, а звичайнісінькі сірі щоденні – припорошив золотом. Там далеко, в тих забутих днях, було його дитинство зі своїм чаром, відкриттями, фантазією, щоденним пізнаванням світу і захоплення ним. Там не було прикрих хвороб, галюцинацій, зневаги. Там був рай! Ні, раєм він це не назве. Скромніше: світлою плямою...»¹²⁴

У ракурсі бачення автора потрапляють, з одного боку, Телесницький та його антипедагогічна діяльність, з іншого – колектив дітей-учнів. Події в спогадах мемуариста розгортаються достатньо швидко, без дотримання хронології; психологія обох суб'єктів розкривається при їхніх зіткненнях і зображується в динаміці. Отець Софрон зажив у Дрогобичі слави гумориста, проте, за пильнішим спостереженням оповідача, «може й єдиним елементом гумору о. Телесницького була іронія, той гризкий плин, що тече з жовчевого успособлення, з невдоволеної, чимось покривдженої або упослідженої вдачі, з хорого організму або з хорої душі» [т. 21, с. 292]. Автор не з'ясовує обставин формування цього характеру, проте оприявнює його садистичний психотип, для якого познуватися з когось чи принизити когось – було природною потребою. Не випадково на початку твору «він робився день від дня якийсь похмурий та понурійший. Здавалося, що він хорий, що йому чогось не стає»; він «немов шукав чогось або когось, на кім би міг зірвати свою злість» [т. 21, с. 292]. Вигляд учителя змінюється лише тоді, коли в його руках з'являється невелика різка: «Він був оживлений, бадьорий; його очі відзискали блиск, його рухи – живість, еластичність та свободу. Від часу до часу він усміхався солодко, очевидно, любувався якоюсь думкою, може, якимись споминами, що будилися в його душі при свисті тростинки» [т. 21, с. 295].

Почуваючись цілком безкарно, Телесницький знущається з дітей щораз цинічніше: «Він мав пишну забаву, що, очевидно, додавала йому гумору, апетиту й здоров'я» [т. 21, с. 297]; «<...> о. Телесницький серед того вереску та пекла бігав по класу, регочучись, затираючи руки, підскакуючи та приговорюючи» [т. 21, с. 297]; «А коли, було, його рука втомиться й йому прийде потреба відпочити, то він, ходячи по класу, солодко всміхається, дивлячись на перелякані, заплакані лица дітей. Чим більше було таких лиць у класі, тим веселіше почував себе о. Телесницький» [т. 21, с. 298]. Нарешті, кульмінаційним моментом у цьому процесі є звіряче побиття учня Волянського, внаслідок якого хлопець невдовзі помер. Натуралістична складова Франкової моделі модернізму тут також виявляється вельми яскраво: «І він сік, сік... Крик, виск, пицання нещасного хлопця, – ніщо не зрушувало ката. Ось із-під вільхових сучків показалася кров, потекла струмком по білому тілу, на сорочку, на дошку градусу. О. Телесницький ще бив. Вільхова палка була забризкана кров'ю, а з неї кров під час розмаху почала бризкати по білих стінах класу» [т. 21, с. 305]. Р. Горак та Я. Гнатів стверджують, що, «зважа-

¹²³ Там само. С. 107.

¹²⁴ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 2: Цілком нормальна школа. С. 100.

ючи на те, як завзято Іван Франко обстоював Дрогобицьку нормальну школу від усіляких нападок і називав її “світлою плямою” у своєму житті, можна припустити, що оповідання “Отець-гуморист” і смерть малого Волянського – всього-на-всього художня фікція, яка з реальністю якщо не збігається, то, принаймні, має дуже мало спільного. Сам Франко в таких випадках твердив, що ставити знаки рівності між оповіданням та реальним фактом аж ніяк не можна, навіть якщо й оповідання має автобіографічний характер. Іншими словами, смерть Волянського – ніщо інше, ніж художній домисел автора»¹²⁵. Свої здогади автори підпирають тим, що про Волянського не згадує у своїх спогадах Карло Бандрівський, котрий писав лише про те, що в 1865–1866 роках «був Франко в III класі, в якому учив о. Телесницький, чоловік високого росту, худорлявий, садист. На годині в класі, питаючи учеників, він ходив поверх лавок і, коли хто не вмів лекції, бив киями, що служили до притримання відчинених вікон влітку. Раз Франко, читаючи під лавкою якусь книжку, не знав, про що він говорив з польської граматики, і за це той витрутив його з першої лавки до “ослів”»¹²⁶. З іншого боку, за Гораком та Гнатівим, з Франком у класі вчилися двоє Волянських, Володимир і Йосиф, однак ще до появи Телесницького. «Одно слово, – підсумовують дослідники, – підтвердженнь, що учень із класу Івана Франка на прізвище Волянський став жертвою садиста отця Телесницького, немає. Можливо, що Іван Франко свідомо змінив прізвище жертви, але в такому разі і це припущення документально не підтверджено. Врешті, коли Іван Франко писав статті в обороні правди про нормальну школу в Дрогобичі, то, називаючи прізвище отця Телесницького, він лиш говорив, що той отець мав пасію до биття дітей, але жодним словом не обмовився про те, що він убив дитину чи спричинився до смерті учня. Зрештою, про це вбивство обов’язково писала би преса, був би суд, і воно не пройшло би повз увагу дослідників»¹²⁷.

Нелюдське «поступування» «гумориста» не могло не відбитися на моральному станові дітей, що мемуарист також послідовно відтворює: «По кількох неділях такої практики довів клас до того, що діти справді туманіли зо страху і поступи в науці були чимраз гірші» [т. 21, с. 298]; «А в класі тим часом стояла ненастанна тривога, лунав крик, і плач, і лемент, а над усім горував дикий, майже ідіотичний регіт отця-гумориста» [т. 21, с. 298]. Не дивно, що постійний терор викликає в естві мемуариста агресивний невроз: «Тямлю, що скоро було коли знайду хвилину вільного часу, беру прут, запхаюся десь у бур’ян і січу, січу всі листочки, всі бадилі, гілляки, цвіти, все, що можна знівечити, б’ю й січу, доки довкола мене не стане найобридливіша руїна» [т. 21, с. 299]. І він сам, і інші діти виявляють неспокій навіть посеред ночі, зриваючись і плачучи уві сні. Усі полегшено зітхнули лише тоді, коли Софроній назавжди покинув школу – з тим завершуються й спогади. «Хто він був? – риторично запитує оповідач. – Навмисний злочинець, чи sui generis доктринер, що робив се в добрій вірі, чи божевільний, що якоюсь помилкою замість у Кульпарків дістався на вчительську кафедру в Дрогобичі, я й досі не знаю» [т. 21, с. 314].

У передмові до збірки «“Малий Мирон” і інші оповідання» (1903) Франко відзначив, що всі твори, опубліковані в ній (також «Грицева шкільна наука», «Оловець», «Schönschreiben», «Отець-гуморист», «Гірчичне зерно», «Борис Граб»), «в більшій мірі від інших мають автобіографічний характер» і «показують у загальних рисах хід виховання сільського хлопчини перед 30–40 роками, починаючи від

¹²⁵ Там само. С. 111.

¹²⁶ Бандрівський К. Спогади про Франка-школяра // Спогади про Івана Франка / Упорядк., вступ. ст., прим. О. Дея. К.: Дніпро, 1981. С. 37.

¹²⁷ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 2: Цілком нормальна школа. С. 113.

перших проблисків власного думання, а кінчаючи найвищими ступенями середньої школи», причому в оповіданнях «Отець-гуморист» та «Гірчичне зерно» спогади «переходять майже зовсім у мемуари» [т. 34, с. 457]. З іншого боку, письменник застерігав, що все-таки не можна, «як се чинив пок[і́йний] Ом. Огоновський», сприймати їх виключно як частини його біографії, адже в усіх них «маються також виразні артистичні змагання, що домагалися певного групування й освітлення автобіографічного матеріалу» [т. 34, с. 457]. Ба більше, Франко зізнавався, що не нехтував позасвідомими перебільшеннями при моделюванні художнього світу навіть у такому, здавалось би, міметичному різновиді літератури, як мемуари. Ведучи мову про трагічну долю учня Волянського («Отець-гуморист»), він зазначав: «Можливо, що я прибільшую трохи, тобто що в моїй уяві кризь призму довгих літ і трагічної смерті того хлопчини його постать виросла понад свій дійсний розмір. Сконтролювати сього не могу; спомини – се справді *Dichtung und Wahrheit* [поезія і дійсність. – *М. Л.*]. Чим більше і щиріше мемуарист силкується перенести вповні, з усіма фарбами й тонами, той образ давно минулих подій, який лишився в його душі, тим більша небезпека, що він до того образу додасть щось зайвого, пізнішого, нанесеного течією часу. Але ж зусилля в противний бік – подати лише голі контури картини, лише силуети або навіть дерев'яні рами – ще шкідливіше для вірності споминів, бо дає скелет замість живого тіла, пустопорожню тінь замість конкретної дійсності» [т. 21, с. 302]. І. Денисюк зазначав, що в передмові до збірки Франко чітко висловив сутність поняття «роман виховання», отже, оповідання, об'єднані в цій збірці, «вितворили виховний сюжет, що відображає “хід виховання”, процес виховання. Збірку “Малий Мирон” можна назвати романом виховання»¹²⁸.

Імпресіоністичний спосіб моделювання художньої дійсності оприявлено і в оповіданні «Під оборогом» (1905), в якому увагу розповідача сконцентровано на внутрішньому світі малого Мирона. У статті «В інтересі правди» (1913) Франко зазначить, що це оповідання «може, найцікавіше з них усіх [з творів про дітей. – *М. Л.*], яке дає, щоправда, неповний, але в значній часті правдивий образок із моїх дитячих літ, іще поки я пішов до школи» [т. 39, с. 229]. У творі передано стани Миронової душі, відтінки почувань і тих вражень, які навколишній світ робить на хлопчика. «Малий Мирон сьогодні щасливий [слово “щасливий” у невеликому пасажі вжито тричі – внутрішній стан персонажа констатовано більш ніж вичерпно. – *М. Л.*]. Для нього нема більшого щастя, як самотою блукати по лісі рано в неділю, коли там нема ані живої душі. Се його церква. Він слухає шуму дубів, тремтить разом із осиковим листячком на тонкій гілляці, відчуває розкіш кожної квітки, кожної травки, що хилиться під вагою діамантового намиста роси, то знов любується містичною дрожжю таємного і невідомого, яка проходить його, коли загляне в Глибоку Дебру з її крутими берегами, оброслими густим хашем та високими деревами» [т. 22, с. 35]. Саме таким чином, переломлені кризь внутрішню оптику Мирона, доходять до читача мінливі картини світу, які, власне, й зазнають психологізації. Творча манера імпресіоністів виходила з постулату, що світ дається людині в її відчуттях, і саме вони дають змогу досягати неспотвореної правди дійсності. Головне для письменника – це фіксація конкретних, не опосередкованих вражень, тому значної ваги митці надають мінливим нюансам настрою, невпинному перебігу відчуттів та вражень, причому авторські оцінки ніде не переважають над ціннісними точками зору персонажів¹²⁹.

¹²⁸ Денисюк І. «Не спитавши броду» як роман виховання // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2. С. 179.

¹²⁹ Агєєва В. Українська імпресіоністична проза. К.: ВІПОЛ, 1994. С. 26.

Назва твору – «Під оборогом» – вказує на місце дії, а також на вихідну позицію в системі просторових координат: саме з-під оборога, сховавшись від загрози страшної бурі, Мирон веде свої спостереження. Фабула твору розвинена слабо; сюжет становить виформуваній ланцюг дитячих асоціацій, що беруть початок від слухових та зорових вражень хлопця. «В тій хвили якийсь дивний голос звертає на себе його увагу. Але що се – що се було? Що за голос доходить до його слуху? Здається, не чути ніде в селі ані на полі, щоб хто кричав, клепав косу (сьогодні неділя!) або прав шмаття, аби Радичів [ліс поблизу Нагуєвич. – *М. Л.*] потребував відкликатися, а проте Радичів – бо, очевидно, се він – своїм могутнім голосом гуде та вигукує все одно слово, яке в Миронових вухах звучить як:

– Рани! Рани! Рани!

Миронові робиться моторошно» [т. 22, с. 38–39].

Сюжет оповідання розгортається більшою мірою завдяки зоровим враженням хлопчини. Їхнім збудником стає зловісна градова хмара, що викликає в Мирона потік асоціацій. Ось, наприклад: «Се була велетенська голова, мало чим менша від самої Хребти-гори, на довгій товстій шиї, що, бачилось, вирячилася з-за гори і не то цікаво, не то з якимось звірячим задоволенням глипала на села, долини, ліси внизу, а ще зараз звернула свої величезні очища просто на оборіг, під яким лежав Мирон» [т. 22, с. 41].

Не випадково на початку твору Франко показує цілковиту згармонізованість внутрішнього стану персонажа з навколишньою природою («ліс – се його церква»). Бо вона цілком мотивовано провокує Мирона на «боротьбу» з велетнем-хмарою, уособленням злих сил природи. Він погоджується навіть, щоб його супротивник висипав смертоносний град на той-таки ліс, аби лиш не на лани з хлібом: «Його дитяче серце зупиняється, в голові шумить, у очах бігають огняні іскри, і він, сам себе не тямлячи, в якомось припадку екзальтації, істерії, божевілля простягає обі руки поза острішок оборогу і щосили кричить:

– Не смій! Не смій! Тут тобі не місце! <...> На боки! На боки! На Радичів і на Панчужну! А тут не смій! Ані одного зеренця на ниви! Чуєш!» [т. 22, с. 46, 48].

Тільки ціною наддитячих зусиль йому вдалося здобути перемогу над уявним супротивником, і ця битва призвела до цілковитого фізичного виснаження: «Малій Мирон затрусився. Щось спазматично захлипало в його горлі і зараз попустило. Його сили були вичерпані. Він, мов неживий, повалився на сіно, з його очей бризнули сльози, а з грудей видобувся непритомний сміх:

– Ха, ха, ха! Ха, ха, ха! А видиш! А видиш! Я дужчий за тебе! Ти таки послухав мене! Мусив послухати! Мусив піти туди, куди я велів! Ха, ха, ха! Ха, ха, ха!» [т. 22, с. 48].

«Вища правда в тому, що людина сильніша, ніж їй здається, що вона може йти поза межі позірно можливого», – писав про оповідання «Під оборогом» Юрій Шерех¹³⁰. Правда також і в тому, що на початку ХХ ст. Франко чимраз активніше використовує у прозі засоби художньої умовності, фантастики, нераз стираючи межу між реальним та фантастичним, і виводить у творах непересічних, пасіонарних особистостей (зокрема й і з дитячого світу), спроможних відчувати і збагнути оту іншу реальність з її знаками й символами. Алла Швець влучно спостерегла типологічну близькість Франкового твору та казки Наталії Кобринської «Хмарниця»

¹³⁰ Шерех Ю. Другий «Заповіт» української літератури // Шерех Ю. Третя сторожа: Література, мистецтво, ідеології. К.: Дніпро, 1993. С. 208.

(1904), помітну на генологічному, сюжетному, художньо-стильовому та ейдологічному рівнях¹³¹.

Працею «В інтересі правди» (1913) Франко полемізував з Іваном Ющишиним, котрий у своїй концепції спирався на студії М. Возняка «Життя і значіння Івана Франка» (1913) та С. Єфремова «Іван Франко» (1912). Ведучи мову про свої оповідання про дітей, Франко заперечив їхній автобіографічний характер і зазначив: «Даремно називає д. Ющишин характеристику моїх дитячих літ, як написав Єфремов, “незвичайно майстерною”. Вона, навпаки, наскрізь неправдива, бо основана не на моїх власних споминах, про які в мене не допитував д. Єфремов, але на ніби автобіографічних оповіданнях про малого Мирона, в яких справді міститься дещо автобіографічне, але далеко більше чисто літературного» [т. 39, с. 229]. Картину свого дитячого життя Франко назвав світлою «та в багатьох поетичною в порівнянні до темної нужди та зопсуття, серед яких виростають дуже часто діти бідних людей по містах» [т. 39, с. 229]. Такими ж світлими були й роки навчання Франка в Дрогобицькій школі отців василіян, де він «пройшов усі три класи відличним учеником» і про багатьох учителів, за винятком Телесницького, залишив теплі спогади [т. 39, с. 229–230].

4.4. Наступні збірки

Три наступні збірки – «“Панталаха” і інші оповідання», «“Добрий заробок” і інші оповідання» (обидві 1902) та «“Маніпулянтка” і інші оповідання» (1904, 1906) – також з’явилися друком внаслідок реалізації Франкового задуму впорядкування й типологізації власної творчості. До першої з них увійшли давніші «Панталаха» і «Хлопська комісія», а також свіжонаписане оповідання «В тюремнім шпиталі» (1902). «Давнє й нове», слід зазначити, – один із способів побудови збірок письменника, не лише поетичних. Крім того, твори цієї збірки об’єднано в цілість за проблемно-тематичним принципом, адже їх злютовують спільна проблематика злочину й покарання за нього, філософії переступу (чим є злочин і яка його мета), а також типами злочинців та їхніх антиподів. «<...> Се останні сліди старих, доконституційних відносин, – зізнавався Франко в передмові до збірки ““Панталаха” і інші оповідання”, – а фігури, такі як Панталаха, дід Гарасим та герої “Хлопської комісії”, також витвори старого панцизняка ладу. Я передав ті епізоди, не мудруючи та не вдаючися в ніяке філософування про їх значення. Нехай їх фактична основа говорить сама за себе» [т. 33, с. 397]. Сучасні ж часи, на думку письменника, мали б змінити саме розуміння того, «чим є злочин із соціологічного та психологічного погляду і чим повинна бути кара» [т. 33, с. 397]. Нова наука й суспільне осмислення основних криміналістичних понять є вкрай необхідним, адже «стара рутинна» в суспільстві «господарює по-давньому, топчучи людські душі та гасячи останні іскри чоловіцтва там, де в інтересі суспільності й людяності було б піддержати їх та роздути в ясне полум’я» [т. 33, с. 397].

Оповідання «В тюремнім шпиталі» (1902), як і роман «Лель і Полель», диспонує романтичним мотивом захованого скарбу, що його власник перед смертю офірує на добрі справи. Письменник використовує випробувану стратегію «верстатного» твору: видавничий оповідач здобуває сюжетний матеріал від свого співкамерника, котрий, своєю чергою, розповідає історію старезного розбійника

¹³¹ Швець А. Оповідання Івана Франка «Під оборогом» та казка Наталії Кобринської «Хмарниця»: ейдологічні паралелі // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів, 2011. Вип. 55. С. 97–107; її же. Жінка з хистом Аріадни. С. 538.

діда Гарасима, яка трапилася наприкінці 70-х років XIX ст. При цьому автор констатує, що розповідь оповідача він списує з пам'яті – «може, не так колоритно, як оповідав він сам, та у всьому головному вірно» [т. 21, с. 151]. У передмові до збірки «“Панталаха” і інші оповідання» Франко зазначив, що цей твір він написав «на основі конспекту, зробленого ще в 1880 році, – може, в іншому тоні й іншим освітленні, ніж би я був зробив се тоді» [т. 33, с. 397]. Знаючи про соціалістичні переконання оповідача («Я знаю, пане... ви за правду тут... ви против людської кривди повстаєте... за то вас мучать...» [т. 21, с. 157]), дід вирішує відкрити йому таємницю скарбу. «Слухайте ж. У мене гроші великі – сорок тисяч самими дукатами... залізна скринька... безпечно... закопані... Я знаю, ви швидко вийдете на свободу... <...> я вже знаю, що ви не пустите марно... і моєї душі буде легше <...>» [т. 21, с. 157–158]. Однак у найважливіший момент старий розбійник помирає і таємницю місцезнаходження скарбу забирає в могилу. «Та проте вони [заховані гроші. – *М. Л.*], – констатує оповідач, – таки зробили своє, дали йому пільгу в його безпросвітнім горі» [т. 21, с. 158].

У передмові до збірки «“Добрий заробок” і інші оповідання» письменник розкрив деякі секрети своєї творчості. Так, завдяки полеміці з В. Барвінським 1876 р. (про неї вже йшла мова) у Франка, котрий, як сам зізнавався, перебував тоді під сильним впливом Е. Золя, виник задум «змалювати нашу суспільність у різних її верствах» [т. 33, с. 398] шляхом активного й ретельного студіювання дійсних фактів. «Принагідні оповідання знайомих, фігури, здибані в вагоні залізниці, власні спомини та спостереження, – все те перетворювалося звільна, протягом літ у більші або менші оповідання та ескізи. Я силкувався кожен такий образок виносити в душі доти, доки не вжиюся у властиву йому атмосферу, не віднайду властивий йому тон і спосіб викладу. Ся праця йшла у мене дуже помалу; деякі образки мучили мене в душі по кілька літ <...>», як-от «Грицева шкільна наука», «Ліси і пасовиська», «Поєдинок», «Сам собі винен». «Правда, – продовжував Франко, – деякі оповідання виходили готові відразу, за одним присідом, але завсіди се бувало лиш тоді, коли оповідання було перед тим зовсім готове, виношене і заокруглене в душі і мені приходилось, так сказати, переписувати лише з готового» [т. 33, с. 400].

До збірки увійшло вісім творів, майже всі з яких (крім есе «У кузні») входили до структури попередніх збірок. Написані впродовж чверти століття, вони об'єднані в збірку із задумом, щоб «ті оповідання, прості та подиктовані сучасною громадською думкою, пішли не лише до рук нашої інтелігенції, але також під селянські стріхи і всюди будили те саме почуття, що було імпульсом до їх писання <...>, – почуття класової і національної свідомості» [т. 33, с. 401–402]. Збірка «“Добрий заробок” і інші оповідання» розгорнула й доповнила Франкову концепцію книжки «В поті чола», адже в ній також виведено галерею типів, взятих із різних професій, станів та національностей. Селяни, робітники, ремісники, шляхтичі; українці, поляки, євреї – всі вони у своїх «змаганнях, працях, заробітках, стражданнях, поривах, ілюзіях та настроях» [т. 33, с. 400] репрезентують збірний образ галицького суспільства.

Збірка «“Маніпулянтка” і інші оповідання» (1904 і 1906) об'єднала чотири твори: прозові тексти «Маніпулянтка», «Лесишина челядь», «Між добрими людьми» та драматичний образок «Чи вдуріла?» (1904), між написанням яких спостерігається значний часовий проміжок. У кожному з цих різнорідних творів – пасіонарні жіночі постаті: поштова працівниця Целя, запопадлива й «сукриста» господиня Лесиха, повії Ромця («Між добрими людьми») і Каміла («Чи вдуріла?»).

Індивідуальна психологія та мотивація вчинків кожної з героїнь нашкіцовано по-різному – даються взнаки естетичні підходи письменника до моделювання психотипів. Так, гризький характер Лесихи та проституцію Ромці детерміновано непростими обставинами, в які їм випало потрапити; внутрішня порядність і душевна чистота Целі випробовуються екстремальними ситуаціями; Каміла ж, один раз ступивши на непевний шлях, через суспільне лицемірство та передсуди знову стати повноправним членом суспільства не може – й накладає на себе руки¹³². Збірка, таким чином, збагачує збірний художній образ галицького суспільства з огляду на гендерні проблеми.

Цю невелику за обсягом книжку високо поціновано в критиці: «З огляду на теми, – зауважив Іван Джиджора в рецензії на неї, – то про сю збірку, як взагалі про белетристичні твори сього автора, можна сказати одно: *alte Geschichten, die ewig bleiben neu* [старі історії, які назавжди залишаться новими. – *М. Л.*], без огляду на те, коли вони були написані. Перед нами виступає цілий ряд типів людей, котрі, попавши між колеса суспільної машини, усіми силами борються за своє існування, та рідко коли вдається їм вийти з-між тих коліс непоторощеними»¹³³.

Найкращим («яких небагато знайдеться не тільки в нашій, а і в чужих літературах») критик визнав оповідання «Лесишина челядь: «Ви маєте тут усе: репрезентантів різних категорій віку і положення; від заможної газдині до жебручого діда, від старої воркітливої Лесихи до малого приголомшеного лихом пастуха Галая. А над усім тим панує гарячий день жнив, коли життя природи і людей, здається, б'є найживішим і найінтенсивнішим темпом, коли пасма проміння сонця зливаються в якусь дивну гармонію з хряскотом підтиканого серпом жита, з цвірканням польових сверщків, перериваним від часу до часу безладним вигойкуванням бідного пастушка Галая... Картина, яку, читаючи, можна відчутти, але ніколи описати. Живучість та актуальність тем, розкіш красок, які ніколи не бліднуть, задержуючи завсіди свіжий колорит образів, – ось що можна сказати про найновішу збірку оповідань Івана Франка»¹³⁴.

Новели збірки, вважав *ос.* (очевидно, Ярослав Весоловський), «змальовують важку долю жінки в нашій суспільній ладі, чи як вона дівчиною добивається самостійного хліба, йдучи важким шляхом еманципації серед ворожих перепон і зрадливих покус, чи тоді, як із-за вбожества йде заміж за поганого нелюба, щоб стати рабом у селянській сім'ї, чи тоді, як із-за заведеної любови або й нужди мусить їсти найгірший кусень хліба, поливаний сльозами людської погорди і жалю за втраченою гідністю. Пробудження душі таких нещасних дівчат, те відчуття людської погорди й самоти враз із зрозумінням неможливості бодай моментального повороту до минувшини кінчаються здебільша трагедією»¹³⁵.

«З бурливих літ». На початку ХХ ст. Франко повернувся до історичної тематики. Збірка «З бурливих літ» (1903) об'єднала новелу «Різуни» та повістку «Гриць і панич», котра вперше побачила світло денне 1898 р. В обох творах ідеться про буремні події 1846–1848 років, а саме спробу польського повстання в Галичині, названого в народі мазурською різнею, та антиабсолютистську революцію

¹³² Детальніше про проблематику й поетику цього твору див.: *Данько О.* Драматичний етюд Івана Франка «Чи вдуріла?»: особливості психологічного портрету // *Укр. літературознавство*. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2010. Вип. 72. С. 83–90.

¹³³ *І. Д.* [Джиджора *І.*]. Іван Франко. «Маніпулянтка» і інші оповідання. Львів, 1906. Накладом Українсько-руської видавничої спілки [Рец.] // *ЛНВ*. 1906. Т. 36. Кн. 11. С. 332.

¹³⁴ Там само. С. 333.

¹³⁵ *Ос. І.* Франко. «Маніпулянтка» і інші оповідання. Львів, 1906. [Рец.] // *Буковина*. 1906. № 138. 19. XI / 2. XII. С. 3.

в Австро-Угорщині. Франко-науковець тривалий час досліджував ці події в історичних працях «Наш погляд на польське питання» (1883), «Польське повстання в Галичині 1846 року» (1884), «До історії нашого відродження» (1886), «Причинок до історії 1848 року» (1886), «Задушні дні у Львові 1848 р.» (1888), «Півстоліття (Нарис історії Австрії від р. 1840 до 1890) (1890), «Селянський рух у Галичині» (1895), «Панщина і її скасування 1848 р. в Галичині» (1898) та ін. Будучи з історичних джерел добре обізнаним із перебігом названих соціальних рушень, Франко, як сам зізнався, мимохіть звертав увагу на деякі постаті та епізоди, котрі історикові «дають лише якусь одну рисочку для характеристики ширшого історичного тла», тимчасом «приковують до себе увагу белетриста своїм чисто людським змістом, своїм драматизмом. Такі епізоди самі напрошуються під перо повістяря та новеліста, і я не міг опиратися тій спокусі» [т. 21, с. 189]. Саме такі постаті й епізоди стали джерелами для його сюжетів.

У передмові до книжки Франко висловив своє розуміння естетики твору на історичну тематику. «Історична повість – не історія, а повістяр, навіть коли він користується історичними документами і малює факти згідно з ними, не повинен таїти перед собою і перед публікою, що він ані на хвилину не перестав бути белетристом, “трувером”, тобто винахідником <...>. Історичні документи, навіть хоч як пильно й щедро б він використовував їх, дають йому поодинокі риси до характеристики часу, бліді контури людей і подій. Те, що творить суть артистичного твору – індивідуальне життя, рух і тепло, – мусить автор надати їм сам». Учений-історик, на думку Франка, повинен відтворити дух часу, за тисячами дрібниць віднайти основну течію, за окремими явищами – закон розвитку, поза індивідуальними рисами – типове. «Белетрист, навпаки, ловить на льоту самі явища, у вихрі історичних подій він хапається за індивідуальність, <...> і тільки на тій індивідуальності, мимохіть, немов рикошетом, показує великі історичні події <...>. Його ціль тут, як і всюди інде, – малювання людської душі в її поривах, пристрастях, змаганнях, тріумфах і упадках; чим живіше він на данім історичнім тлі змалює своїх героїв власне як людей, а не як манекени в історичних костюмах, тим кращий і тривкіший буде його твір» [т. 21, с. 189–190].

Історичне тло в новелі «**Різуни**» нашкіцовано за допомогою згадки про одну подію – прихід великої групи мазурських селян, що здійснили криваве повстання 1846 р., до Кальварських святих місць¹³⁶ на покаєння. Їхнє прибуття викликало значний переполох серед численних прочан, що теж зібралися тут. Про цю подію Франко неодноразово чув від свого батька, на що вказував сам: новела заснована «в першій лінії на оповіданні мого пок[і]ного батька, який не раз, хоч і загально, згадував про переполох, зроблений на Кальварії приходом великої громади мазурських різунів восени 1846 р.» [т. 21, с. 190]. Відомості про неї він відшукав в одному приватному листі очевидця цих подій: «15 цього місяця [жовтня 1846 р. – М. Л.] був відпуст на Кальварії, куди зійшлося до 80000 людей <...>. Можеш собі уявити, який це був приємний вид дивитися на тих розбійників, що йшли на Кальварію змити гріхи убивств, яких допустилися <...>. Однак одної ночі злочинці, здається, таки нарobili тривоги, і всі втікали куди хто міг, бо як рознеслася чутка, що вони вранці вже багато людей вирізали, то можеш собі уявити, що там діялося: комісари і уніатські ксьондзи з монастиря аж патинки погубили, а львівські панни по лісах в сорочках блукали» [т. 21, с. 190, 191].

¹³⁶ Кальварія Пацлавська – широко відоме відпустове місце в Галичині, тепер на території Польщі, недалеко від польсько-українського кордону між Перемишлем (Польща) і Нижанковичами (Україна) (Якимович Б. Іван Франко – видавець: Книгознавчі та джерелознавчі аспекти. С. 294).

Цим епізодом з історії письменник скористався для побудови сюжету, помістивши своїх персонажів у групу прочан, і обрав для викладу форму листа – «Франкові спало на думку зробити експеримент епістолярного оповідання»¹³⁷. Авторкою епістоли є дівчина Маня з Городецького передмістя у Львові, котра своїй подрузі – Касі з Янівського передмістя – розповідає про кальварську прощу, прихід різунів і, щонайголовніше, про любовну інтригу серед прочан, в розгортанні якої сама брала активну участь. Тон листа цілковито відповідає вдачі його авторки: свою розповідь Маня веде жваво, але плавно, мотивуючи вчинки персонажів; вона вміє майстерно заінтригувати свого кореспондента, а разом з ним і читача.

Пояснюючи свою затримку на прощі, дівчина зазначає: «А властиво винні ті страшні люди – ой Господи, як я настрашилася, ще й досі тремчу, як згадаю ту ніч! – винні ті поганці, ті прокляті, нещасливі мазурські різуні» [т. 21, с. 197]. Очевидно, що кульмінація новели пов'язуватиметься з присутністю різунів. А тим часом прочани, серед яких Маня, Юлька і Броніслав, вирушають до Кальварії, причому не конче з побожними намірами. Так, Броніслав намагається спокусити Юлька, заради якої він і пристав до компанії, а Маня, помітивши це, вирішує допомогти йому. Прихід різунів посеред ночі викликав жах у прочан, їхню некеровану поведінку й хаотичний порятунок. Саме такий, непередбачуваний та неоднозначний момент потрібен був письменникові для подальшого розвитку сюжету.

На сповіді Юлька запевняє, що увечері, скориставшись загальним переполохом, Броніслав звалтував її. Хлопець довго заперечує, але під страхом кари присягає, що посватає дівчину. Так розкривається другий новелістичний вендепункт. Після цієї події Юлька зізнається Мані: «А що! Мудро я спіймала того вітрогона? Не бійся, я все обміркувала! Я знала дуже добре, що роблю!» [т. 21, с. 209]. На поверхню впливає глибинна течія новели – любовна авантюра Юльки. Такий спосіб подачі матеріалу Майк Йогансен називав способом ламаної лінії, який передбачає дві можливі розв'язки, причому яскравіше окреслена лінія виявляється фальшивою, а «туманніша лінія натяків приводить до справжньої розв'язки»¹³⁸. Щоправда, у Франка «справжня» лінія прихована взагалі: досі поведінка героїні була лише тонко замаскованою грою, і свої карти вона розкрила тоді, коли досягла повного успіху. Так на тлі однієї історичної події побудовано новелу з любовно-еротичним сюжетом.

Художні постаті селянського сина Гриця Тимкового й панича Никодима («Гриць і панич») мають своїх реальних прототипів – діяча польської конспірації 1846 р. Никодима Пшестшельського і селянина Гриця Дзюрика, відомості про яких Франко відшукав в історичних документах [т. 21, с. 191–195]. Як і в попередньому творі, на історичні події у цій повістці письменник дивиться крізь призму драматичних стосунків між персонажами – представниками різних соціальних станів та національностей. Панич Никодим – активний борець за відбудову Польської держави, учасник повстанського осередку, що виношує задуми національно-шляхетського «зриву». Для втілення планів прагне залучити до таємного гуртка якомога більше селян-українців, зокрема й Гриця, з котрим перебуває в дружніх стосунках. Пам'ятаючи слова батька, що «панська Польща – то хлопське пекло», Гриць відмовляється від такої пропозиції Никодима, проте виявляє справжню шляхетність, переховуючи переслідуваного владою панича. Він не видає його навіть тоді, коли його жорстоко б'ють слідчі та жандарми.

¹³⁷ Денисюк І. Історична белетристика Івана Франка // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2. С. 44.

¹³⁸ Йогансен М. Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків // Йогансен М. Вибрані твори. К.: Смолоскип, 2001. С. 391.

Очевидно, такий ідилічний кінець автора не влаштував. І для випробування дружби між Грицем і паничем він обрав 1848 рік, драматичний для обидвох персонажів. З цією метою Франко переносить їх із глухого гірського села Ступосян до Львова, охопленого революційними рушеннями. Протагоністи тут опинилися по різні боки барикад: Пшестшельський, польський патріот, б'ється за незалежність Польщі, а Гриць стоїть у рядах військ, що придушують повстання. У батальній сцені він убиває Никодима, але «вистріл, що повалив панича, бачилось, прошив і його [Гриця. – *М. Л.*] серце» [т. 21, с. 287].

Власне, така розв'язка твору суголосна з поглядами Франка на українсько-польські відносини в історичній перспективі. У праці «Наш погляд на польське питання» він, зокрема, писав: «Хто перегляне історію польських повстань з нашого віку: в р. 1831, 1846, 1848, 1863, – той вчитася в ній кривавими буквами написану історію систематичного і неулічимого засліплення. <...> Раз за разом вони [покоління поляків. – *М. Л.*] переконувалися, що всі мужики бувших польських земель, без взгляду на народність, противні навіть споминкам про історичну Польщу» [т. 45, с. 205]. Франко був переконаний, що історія не знає випадків, щоб держава, «раз ви-мазана з ряду держав, здвинулася коли-небудь після в своїй давній формі», а народ, «котрий посвячає себе за другого, є дурнем і не знає, що робить» [т. 45, с. 207–208].

«Літературно-науковий вісник» (1902) проанонсував вихід Франкового твору в перекладі угорською мовою, що його здійснив Ю. Жаткович («Hricz és az urfi. Elbeszélés az 1846–1848 zivataros évekből. Itra Dr. Franko Iván», Будапешт, 1902. 138 с.), зазначивши: «Маляри не знають досі майже нічого про нашу літературу, хіба дещо пересіяне російським ситом, і отсе, мабуть, перша книжка малярська, що містить переклад із нашої літератури»¹³⁹.

Проблему українсько-польських стосунків, зокрема національного сервілізму, порушено і в оповіданні «Герой поневолі» (1904), до якого письменник повернувся через 15 років. Перший варіант твору – це частина (розділ) роману «Лель і Полель», зокрема передісторія близнюкового міфу: цілком аполітичний канцелярист Григорій Калинович під час революційних подій 1848 р. у Львові мимоволі став рятівником молодої Гані. Винісши її з оточеної барикади, він став її другим батьком (той загинув на барикаді), а невдовзі й чоловіком. Від їхнього шлюбу народилися близнята Владко й Начко Калиновичі, головні персонажі роману.

Друга редакція оповідання вже не сприймається як сателіт «Леля і Полеля». Франко зберіг основу сюжету (Степан Калинович виніс із барикади неприютну Мільцю, доньку свого співробітника), але дещо видозмінив його, рельєфніше окреслив історичне тло й розширив описи міста, ввів нові інтер'єрні деталі. Головний персонаж тут ще більш індиферентний політично, вважає себе русином і байдужими очима спостерігає за вуличними сутичками між польськими повстанцями й урядовими військами. Випадково опинившись в епіцентрі бойових дій, ведений невідомою силою, Калинович вихопив з-під завалу зомлілу дівчину. Проте, на відміну від першого варіанту, подальша доля персонажів узалежнена від інших – графині М. та намісника Голуховського, котрі, діючи в змові, велють Калиновичу одружитися з врятованою Мільцею. Принаджений такою пропозицією, герой забуває про своє «русинство» й стає слухняним виконавцем наказів високого польського чиновника. Від такого «недібраного подружжя» народжуються два хлопчики, котрим мати відмалечку вщеплює польськість і котрі виростають гарячими польськими патріотами. Зненавиджений Калинович починає пити й не-

¹³⁹ В. [Гнатюк В]. Переклади українських творів. Hricz és az urfi. Elbeszélés az 1846–1848 zivataros évekből. Itra Dr. Franko Iván Fordította Zsátkovics Kálmán // ЛНБ. 1902. Т. 18. Кн. 6. С. 44.

вдовзі помирає. «І скільки-то їх, вольних і невольних героїв, – резюмує автор, – пішло отак напропале! Здавна привиклі цінити себе і все своє за ні за що, а бити поклони перед чужими, вони при сильнішій подуві історичного вітру відставали від своїх, а у чужих, яким віддавали свою силу, своє серце й життя, не знаходили ні признання, ні пошани, ні пам'яті. Забуттям покриває також потомність їх діла й могили» [т. 21, с. 374]. Проблеми міжнаціональних, зокрема українсько-польських відносин, як бачимо, природно вписуються в комплекс тих проблем, що їх порушувала проза Франка.

У перші роки ХХ ст. Борис Грінченко співпрацював з редакцією «Большой энциклопедии», котра виходила в Петербурзі під керівництвом Сергія Южакова і для котрої Грінченко написав декілька статей про українську літературу загалом та про окремих письменників зокрема. Вони надруковані без підпису, однак про Грінченкове авторство свідчить, по-перше, те, що його прізвище вказано в списку співробітників відповідних томів; по-друге, з цього списку видно, що тільки Грінченко, котрий добре знав не лише наддніпрянське, а й галицьке літературне життя, міг бути їхнім автором. Отож, у статті «Малорусская литература» Грінченко чимало місця відвів для постаті Франка. Ведучи мову про роди і жанри літератури, оглядач відзначив, що «более всего посчастливилось за последнее десятилетие повести». Називаючи «главное в этой области», автор виокремив збірки Франка «В поті чола» (1890) та «“Полуйка” і інші бориславські оповідання» (1899), а також «две повести из жизни галицкой интеллигенции: “Для домашнього огнища” (1897) и “Перехресні стежки” (1900), особенно замечательна последняя, рисующая современные отношения галицких хлопков, их интеллигенции и польских панов-заправил <...>»¹⁴⁰.

Для «Большой энциклопедии» Грінченко написав спеціальну статтю «Франко Иван». Грінченкове авторство довів Анатолій Погрібний¹⁴¹. На користь його аргументів свідчить і те, що в цій статті Грінченко покликається на ті сторінки статті «Малорусская литература», де йдеться про Франка. «Огромное количество беллетристических и поэтических произведений Франко, – вів, зокрема, Грінченко, – посвящено изображению ужасного положения галицкого рабочего люда, – таков его сборник “В поті чола”, таковы его бориславские рассказы из жизни рабочих, добывающих нефть: “Воа constrictor”, “Борислав сміється”, “На роботі”, “Ріпник”, “Навернений грішник”, “Яць Зелепуга”, “Полуйка” и проч. Рядом с типами эксплуатируемых Франко даёт и ряд типичнейших хищников в рассказах “Тава”, “Тава і Вовкун”, “Слимак”, “Сам собі винен”, в повестях “Для домашнього огнища” и “Перехресні стежки”, в поеме “Панські жарти” и др., а также хищников особого рода, – иезуитов, улавливателей душ (“Місія”, “Чума”); рядом с ними фигуры депотов-мучителей, таких как “педагоги” в рассказах из школьной жизни (см. сборник ““Малий Мирон” і інші оповідання”, Л., 1903) или Стальский (“Перехресні стежки”). Поэт видит в мире непрерывную войну между этими хищниками и теми, кого они преследуют, и эта война хуже всяких войн с пушками и штыками, – с бесчисленным количеством ежедневных, ежечасных жертв, растоптанных и растерзанных или изгнанных из общества и ставших его отбросами (“На дні”). Рядом с этими выразительными лицами побеждённых и победителей иные светлые фигуры борцов за лучшее будущее мелькают лишь кое-где на фоне ужасной карти-

¹⁴⁰ [Грінченко Б.]. Малорусская литература // Большая энциклопедия: Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знания / Под ред. С. Н. Южакова. СПб., 1903. Т. 12. С. 562–563.

¹⁴¹ Погрібний А. Листування Бориса Грінченка з Іваном Франком // Рад. літературознавство. 1988. № 12. С. 34.

ны безжалостной войны, – таковы А. Темера (“На дні”), Рафалович (“Перехресні стежки”), учитель Омелян (ком[едия] “Учитель”) и более сотворённый воображением, чем действительно найденный в прошлом родного края могучий Захар Беркут (в повести того же имени)»¹⁴².

4.5. Співпраця з видавництвом «Вік». «Збірник творів»

У листі від 16/29 вересня 1901 р. Єфремов повідомляв Франка: «“Вік” прозовий дозволено і незабаром почнемо друкувати. З Ваших творів узято: “До світла”, “Чума”, “Вівчар”, “Грицева шкільна наука” та “Малий Мирон”. Перечитавши все, остаточно порішимо, що саме буде надруковано, бо до цензури подавалось більш, ніж можемо друкувати, – на той випадок, що цензура сама дещо викине. Думаємо також в новому виданні дати другий портрет Ваш – той, що зробив д. Труш. Чи, може, маєте кращого, то пришліть». У постскрипті додав: «В російському перекладі вийшов Ваш збірник “В поті чола”; ще не бачив його, то й не знаю, як перекладено й видано»¹⁴³. В альманасі «Вік (1798–1898). Том другий. Українська проза від Квітки до 80-х років XIX в.» (К., 1902) надруковано Франкові твори «До світла (Оповідання арештанта)», «Грицева шкільна наука», «Вівчар» і «Чума»¹⁴⁴. Оповідання «Малий Мирон», а також «Лесишина челядь» та «Грицева шкільна наука» склали збірку, що її видало видавництво «Вік» (К.: Вік, 1901. 40 с.).

28 жовтня 1901 р. Франко відписав Єфремову й повідомив про згоду з усіма виправленнями, що їх пропонував адресат, аби його твори були «зрозумілими для укр[аїнської] громади». Сам пояснював Єфремову незрозумілі для нього слова, які виписав на окремій «цидулці». «Цікаво б знати, – вів далі Франко, – звідки видавць “Віку” бере текст “Чуми”? Коли з “Зорі” 1889 р., то звертаю його увагу, що се текст не мій, а Василя Щурата: се його переклад із “Киевской стар[ини]”. Коли треба, я готов прислати свій (досі не виданий текст), бо щуратський аж кишить москалізмами» [т. 50, с. 170–171]. Насправді текст оповідання «Чума» переклав українською мовою П. Скобельський.

1903 року в Києві у видавництві «Вік» у серії «Українська бібліотека» (№№ 11 і 12) побачили світло денне перші два томи видання під назвою «Франко І. Збірник творів: У 3-х томах». Про це повідомив «Літературно-науковий вісник»¹⁴⁵. До першого тому («В поті чола. Частина перша») увійшли перших 12 творів збірки, до другого («В поті чола. Частина друга») – наступних вісім у дещо зміненій послідовності. «Як виявилось, – стверджували Р. Горак та Я. Гнатів, – це видання було й подарунком Франкові до 30-ліття його літературної діяльності»¹⁴⁶. Третій том – «Бориславські оповідання» – з’явився 1905 р., і до нього увійшли «Ріпник», «Навернений грішник», «Полуйка», «Яць Зелепуга» та «Вівчар».

1911 року в передмові до збірки «“Батьківщина” і інші оповідання» Франко згадував: «Значно пізніше, коли перше видання [збірки “В поті чола” 1890 р. – М. Л.] розійшлося, а цензурні тиски в Росії полегшали, ся моя збірка вийшла в Києві новим виданням без моїх поправок у двох томиках, в р. 1903, а також окремою книжкою в російськiм перекладі» [т. 38, с. 484].

¹⁴² [Грінченко Б.]. Франко Иван // Большая энциклопедия: Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знания / Под ред. С. Н. Южакова. СПб., 1905. Т. 19. С. 349.

¹⁴³ ЛПШ. Ф. 3, № 1620. Арк. 302–303.

¹⁴⁴ Українські літературні альманахи і збірники XIX – початку XX ст.: Бібліографічний покажчик / Склад І. Бойко. К.: Наукова думка, 1967. С. 111.

¹⁴⁵ [Б. п.]. Иванъ Франко. Въ поти чола. Оповідання // ЛНВ. 1904. Т. 26. Кн. 5. С. 118.

¹⁴⁶ Горак Р., Гнатів Я. Иван Франко. Кн. 8: Роки страждань. С. 245.

Петербурзький цензурний комітет у справах друку у висновку від 7/20 травня 1903 року дозволив друкування збірки «В поті чола» з деякими застереженнями і заборонив друк передмови Драгоманова та автобіографії Франка. У висновку, зокрема, йдеться: «Как видно из самого заглавия его – “В поте лица” – главная цель автора была обрисовать типы людей, тяжёлым трудом добывающих свой хлеб. С особой любовью г. Франко останавливается на тяжёлой доле галицко-русского крестьянина, хотя и немало страниц посвящено и жизни городского населения, и мастеровых, евреев, поляков и даже цыган. Как видно из его автобиографии, многие рассказы из школьной жизни, “На дне” и др. имеют автобиографическое значение»¹⁴⁷.

Переважна більшість оповідань збірки не викликала в цензури якихось застережень. Виняток становили «До світла!», «На дні» та «Ліси і пасовиська». Вони «обращают на себя содержанием своим внимание цензора, рисуя яркими красками ужасы тюремного заключения и несправедливости суда»; але оскільки «действие происходит в Галиции и в рассказах этих описываются порядки, неприменимые к России, то цензор считает возможным к печати и эти рассказы, хотя необходимо упомянуть, что рассказ “До світла”, представленный для отдельного издания, был уже на рассмотрении комитета, который и представил о его запрещении на благоусмотрение Главного управления по делам печати от 26 февраля за № 489»¹⁴⁸.

«Передмова» ж «неизвестного издателя» (тобто Драгоманова) і автобіографія Франка, «не могут быть разрешены к печати. Автобиография – потому, что это произведение не беллетристическое и, кроме того, жизнь Франко прошла настолько бурно, что подробное описание её не может пройти под цензурой. Что же касается предисловия, то оно не имеет прямого отношения к сборнику и представляет собою литературную характеристику Франко и другого галицкого писателя [Федьковича. – М. Л.]»¹⁴⁹.

У висновку цензурного комітету визнано, що збірка «В поті чола» надається до друку, «так как большинство входящих в её состав произведений не заключают в себе какой-либо вредной тенденции с русской точки зрения и касаются исключительно Галиции и существующих в ней порядков. Исключению, по мнению комитета, подлежит лишь предисловие и автобиография Франко как произведения тенденциозные и даже с внешней стороны не вполне удовлетворяющие требованиям относительно малорусской литературы, изложенным в высочайшем повелении от 18/30 мая 1876 г. <...> Что касается рассказа “До світла”, то хотя он и не был дозволяем ранее на малороссийском наречии, согласно предписанию Главного управления по делам печати от 13 июня 1902 года за № 5023, но запрещение это касалось лишь отдельных изданий, имеющих характер народных. Настоящая же рукопись, являясь довольно обширным сборником рассказов Франко, не предназначается, по-видимому, для народного чтения, и рассказ “До світла” не обращает на себя исключительного внимания читателя в числе других сходных по характеру беллетристических произведений того же автора»¹⁵⁰.

Це видання, що з'явилося друком без «Передмови» Драгоманова та автобіографії Франка, також не залишилося непоміченим у критиці. Сергій Єфремов повідомляв Франка листом від 10 вересня 1903 року: «Цензура дозволила друкувати “В поті чола” цілком, викинувши лиш лист Драгоманова, Вашу автобіографію та один уступ з “Малого Мирона” (наприкінці). Мені хотілося б розбити сю книжку

¹⁴⁷ Іван Франко. Документи і матеріали. 1856–1965. К.: Наукова думка, 1966. С. 245.

¹⁴⁸ Там само.

¹⁴⁹ Там само.

¹⁵⁰ Там само. С. 246.

на дві, по десять аркушів у кожній. Гонорару пропонували б Вам по 100 руб. за кожную книжку в 10 аркушів (більш-менш). Розумію, що се просто мизер, але ж грошей чортма: книжки друкуємо здебільшого наборг»¹⁵¹.

З рецензією на перші два томи Франкового «Збірника творів», що вийшли під спільною назвою «В поті чола» (1903), виступила Софія Русова в одеському щотижневику «Южные записки» (1904). Ці томи, на її думку, «являются драгоценным вкладом в нашу малорусскую литературу». «Имя Франка, – идетъся у рецензії, – известно и дорого нам давно; это не только имя одного из самых выдающихся художников нашего слова, Франко – это символ союза и духовного единения двух расторгнутых историей, но близких и родных душою частей Малороссии, это символ горячей любви к родине и высокого этического идеала общественного деятеля». Русова відзначила, що досі твори Франка з'являлися в російській Україні лише в перекладах російською мовою або у галицьких виданнях, які випадково туди потрапляли. Київське ж видання «В поті чола» – перший передрук його творів, здійснений на цих теренах України. Під пером Франка – «самая обыкновенная жизнь, самая избитая тема получает оригинальное освещение и глубоко трогающее изображение. В сущности, все малорусские писатели пишут одно и то же: они рисуют нам народную жизнь. Но как разное выступает она под пером Мирного, Гринченка, Коцюбинского, Франка и Стефаника. Всё то, что в отдельности можно встретить у каждого из них, то в творчестве Франка соединяется и даёт полное художественное впечатление. Когда же примомнишь, что рассказы “В поті чола” написаны им уже почти 20 лет тому назад, то и видишь, что Франко можно смело считать основателем современного нашего литературно-художественного направления, как Шевченко 40 лет тому назад был истинным создателем всей малорусской поэзии. Франко создал тип этих коротких реальных и глубоких очерков народных, очерков, проникнутых любовью к человеку, какие теперь составляют славу нашей современной малорусской литературы». Всю свою творчість, на погляд Русової, Франко присвятив саме народові, його стражданням, його гіркій долі, і все своє життя віддав на служіння великій демократичній ідеї. Звичайно, перед нами, в галереї народних типів мало красивих, здорових образів, однак «Франко знает хорошо, как сердце бьется под лохмотьями того или другого из его героев. Он не идеализирует их, как идеализирует своих босяков Горький, он не преувеличивает безрадостность жизни, как иногда делает Стефаник: Франко ясно смотрит кругом, взор его проникает на самое дно тёмной пещеры, где копошатся в бедности, в пороке и в унижении несчастные отбросы эгоистического общества». Оповідання «На дні» рецензентка вважала найбільш характерним твором Франка, в якому форма не поступається змістові в художній довершеності, а простота концепції сильно впливає на читача. Яке нам діло, риторично запитує Русова, що там, у смердючій ямі, утримують людей, котрі майже здичавіли від нелюдського життя і доходять до найвищої міри здичавіння? Проте ці люди – наші брати, тож чи можемо нехтувати ними, не подати їм братньої руки? «Франко мастерски рисует каждую индивидуальность этого сброда, рисует весь тот ад, в каком они терзаются материально и нравственно, и на дне этих мрачных, нами же убитых душ он видит ещё неугасший вполне свет, святую искру человечности». Бовдур, котрий опустився до цілком тваринного стану, після важкого злочину висловлює дуже глибоку істину: «в своём грехе он только наполовину виноват, другая половина лежит на нашей совести, на совести всех тех, кто хладнокровно и безучастно проходит мимо тюрьмы, мимо оборванного голодного брата, находящего в тюрьме, в зловонном

¹⁵¹ ІЛШ. Ф. 3. № 1624. Арк. 481.

участке, единственный “приличный для его распущенности” приют». Та якщо на дні душі такого «отпетого типа», як Бовдур, ще не погасло світло свідомости, сумління, то інші персонажі зовсім не втратили людської подоби: пригріті ласкою Андрія Темери, вони з насолодою пригощаються за його кошт і дякують йому за те, що дав їм можливість бодай на короткий час забути про брудні стіни.

«Глибоко и хорошо написано “На дні”, – вела далі Русова, – одного этого рассказа довольно было бы для неувядаемой славы художника; но перед нами целый ряд типов: все они “в поті чола” завоюють себе право на жизнь, их окружает целая стая жадных эксплуататоров, они сосут из них соки, обогащаются на их счёт, и Франко рисует оба лагеря одинаково правдиво. А что собственно чарует в его рассказах – это лучи добра, на минуту озаряющие самые мрачные картины жизни: столяр Слымак, умирающий в гнилом углу жидовского шинка, согрет лаской девочки. Чужая она ему, но каждый день прибегает она ко всеми забытому деду, приносит ему “що йому треба”, сидит с ним, отрывается от больной матери, чтобы навестить калеку». Русова звернула увагу читачів на те, скільки глибокого жалю і співчуття до нещастя Миколи Прача висловлює вся громада односельців («Сам собі винен»); скільки етичної добродушности в оповіданні «Добрый заробок», в якому оповідь веде сам постраждалий: «Никакой злобы, ясное добродушие так и освещает эту патриархальную пару» – діда Панька та його дружину. «Да, люди не звери, и под лохмотьями героев Франка бьётся честное, доброе, измученное сердце. Надо много любить людей, чтобы так писать».

Розірвати ті пута, що про них писав Франко («Не в людях зло, а в путах тих...»), можна, на думку Русової, пробудженням свідомости і любов'ю. Франко ж, як художник-реаліст і мислитель-гуманіст, якраз є вчителем такої свідомої любови, адже все його життя – це боротьба за права приниженого люду, важка праця над просвітою рідного краю. Гармонія між особистою етикою та художньою творчістю надають цій творчості особливої сили, чистоти та ширости.

Рецензентка полемізує з тезою С. Єфремова, висловленою в праці «Поэт борьбы и контрастов» («Киевская старина». 1903. №№ 11, 12), що Франко не мав відповідних умов для творчої праці й змушений був тратити свої сили на злободенні проблеми. «Франко нуждающийся, обременённый работой, счастливый поэт: ему пришлось жить и работать в такое время, когда дыханье волшебницы-воли коснулось его родины и, востепенувшись от её живительного прикосновения, она робкими шагами пошла навстречу своей свободе, своему духовному национальному освобождению. И Франко, её поэт, её учитель, её первый работник, вёл её своим вдохновением и своей сильной рабочей рукой снимал с пути её все преграды и камня». Двадцять п'ять років художньої діяльності Франка збігаються з часом пробудження Галичини, її літературним розквітом і політичним розвитком. Така епоха для поета – найбільш сприятлива, а Франко, котрий жив одним життям зі своїм народом, одержав у своїй кипучій діяльності більше натхнення, більше святих незабутніх хвилин, ніж ситий Золя, котрий збоку спостерігав за життям і відтворював його в тиші розкішного кабінету.

«Да, – завершила Русова, – Франко не только поэт несчастных, он и товарищ их; вместе с своими народными героями “в поті чола” он работает великую работу: просветления незрящих, умилоствления жестоких великим словом любви, великим примером самоотверженного труда. Вот почему и для галичан, и для малороссов в имени Франка воплотилась лучшая вера в добро и в счастье родины»¹⁵².

¹⁵² Русова С. И. Франко. Збірник творів. Т. I і II. В поті чола. 1903 р. [Рец.] // Южные записки. 1904. № 26. 6. VI. С. 50–54.

Статтю Русової в перекладі українською мовою, що його здійснив, найімовірніше, Іван Кревецький (підпис: Кр.), передруковано в газеті «Діло» (1904. № 136. 18 червня / 1 липня). Текстові статті передують коротка передмова перекладача. У ній зазначено, що про Франка «знає вся культурна Європа й Америка, ним дорожить ціла українська інтелігенція по обох боках кордону, його любить вся свідома селянська маса австрійської України». Автор відзначив нове зібрання Франкових творів, що його розпочав А. Хойнацький 1903 р., та видання його творів в серії Українсько-руської видавничої спілки, «за якими нині найбільший попит». Українська ж інтелігенція в Наддніпрянській Україні досі могла читати твори письменника лише в російських перекладах. «В тім році вдалось київським українцям добути від петербурзької цензури дозвіл видати перший раз твори Франка в Росії по-українськи, і недавно вийшло в Києві в серії “Українська бібліотека” два томи оповідань Франка п. з. “В поті чола”. Таким чином російські українці перший раз мають змогу прочитати твори свого найбільшого сучасного письменника в оригіналі. Припало то якраз на час тридцятилітньої літературно-наукової і суспільної діяльності автора». Статтю Русової, «що не раз дуже вірно характеризує нашого автора, подаю в дослівнім перекладі»¹⁵³. До перекладених слів із праці Русової «Франко в потребі, обтяжений роботою, щасливий поет», Кревецький подав примітку, в якій процитував слова Франка з його праці «Старе й нове в сучасній українській літературі»: «“Гай-гай, Вашими б устами та мід пити, Вп. пані Русова!” – скажу тут словами того ж Франка»¹⁵⁴.

Схожі міркування Русова висловила в огляді «Украинская литература 1862–1900 гг.», що його написала для багатотомної «Истории России в XIX веке». «Среди художественных произведений Франко особенной талантливостью отличаются его рассказы, и сборник их, известный под общим заглавием “В поті чола”, принадлежит к одним из лучших творений такого характера во всей мировой литературе. Чувство меры, яркость образов и искренняя задушевность рисунка выделяют эти рассказы от множества подобных им на украинском языке. Эти рассказы взяты все из жизни бедного тёмного рабочего люда Галиции; они все построены на одном общем глубоком мраморном цоколе, в котором воплотилось чувство художника, понимание души этого забытого люда и тех страшных социальных условий, какие породили эту лишённую всяких радостей жизнь». Малоформатним творам Русова протиставила романи й повісті письменника («Воа constrictor», «Борислав сміється», «Перехресні стежки» та ін.), в котрих «рядом с этими жертвами социальной неправды у Франко выступает целая галерея торжествующих типов, умывающих руки в крови этих тружеников». Проте такі контрасти, на погляд Русової, проглядаються «не грубо и не тенденциозно, а совершенно естественно, как свет и тени одной и той же картины, и в душе совершенно падшего человека Франко находит часто искры доброго, чистого чувства». Твори «На дні», «Вівчар», «До світла!», «Лешишина челядь» «написаны особенно талантливо», а «Грицева шкільна наука», «Оловець», «Малий Мирон», «в которых очень много автобиографического материала», «отличаются особенно теплотой»¹⁵⁵.

На сторінках петербурзького журналу «Исторический вестник» з’явилася рецензія Олександра Яцимирського на перші два томи цього зібрання. Віддаючи належне видавництву «Вік», де вийшло вже 15 книжок серії «Українська бібліо-

¹⁵³ Кр. [Кревецький І.]. [Передмова] // Діло. 1904. № 136. 18. VI / 1. VII. С. 1.

¹⁵⁴ Там само. С. 2.

¹⁵⁵ Русова С. Украинская литература 1862–1900 гг. // История России в XIX веке. СПб: Издание Т-ва «Бр. А. и И. Гранатъ», [б. г.]. Т. 7. С. 94–95.

тека», рецензент зазначив: «Выбор делается им всегда удачно, книжки издаются изящно, в правописании делается всё возможное <...>. Всё это, вместе с заметным развитием изящной украинской литературы за последнее десятилетие, делает новые издания “Віка” явлением выдающимся». Далі рецензент зупинився на постаті Франка-письменника: «Пред нами самобытный мыслитель с мятущейся душой, с неустанным исканием света и счастья для всего человечества. Пред нами беллетрист и учёный с богатым духовным миром, с нервной деятельностью и непримиримой борьбой за благо человека, в которого он верит, которому готов поклониться». Франко – «прямолинейный и простой, никогда не гнувшийся своей гордой головы пред сильными сынами мира или пред более сильными их обстоятельствами»; «этот мощный талант не находит нужным далеко запрятывать свои идеалы, смело говорит, что “правдивая поэзия должна быть всегда моральной”, и сборникам своих рассказов даёт такие же прямолинейные и простые названия – “В поте лица” и “К свету”. Жизненные условия сделали его поразительным энциклопедистом, почти невысказанным для нашего времени, <...> даровитым писателем с широкими взглядами, бодрым работником с светлыми замыслами. К сожалению, место его деятельности и язык, на котором он пишет, представляют значительные затруднения для популярности его далеко за пределами его маленькой родины: потерянная среди Карпат Галичина и гонимая “украинская мова” – первые границы для популярности одного из гуманнейших писателей старого и нового времени, Ивана Франка».

Яцимирський дав коротку загальну характеристику Франкової творчості: «Каждый из его рассказов представляет собой нечто вполне законченное, и в то же время все его рассказы связаны общей мыслью, общими типами, одинаковыми положениями. В галерее созданных им типов нередко легко узнать самого автора, жизненным девизом которого служат те же простые слова – “в поте лица”, как назван первый том его сочинений. Его герои так же много трудятся и с такой же твёрдой надеждой на отдых в будущем, как и сам Франко; так же голодают и мёрзнут, лишь где-то вдалеке видя полное насыщение и тепло; их так же преследуют более счастливые и сильные, так же обманывают, эксплуатируют предприниматели, алчные к наживе. <...> Где же искать справедливости, где искать “страну блаженных”? Современная жизнь не даёт реального ответа. Он возможен только в мечтах. И, отдавая дань романтизму, Франко обращается назад, в глубь веков, к временам татарщины, рисуя идеальную картину для утешения рабочего класса. Такие наблюдения вызывает его большая историческая повесть “Иван Беркут” [слід “Захар Беркут”. – М. Л.], к сожалению, не попавшая в изданные томики».

Відтак автор детальніше зосередив увагу на рецензованому виданні. «Наконец, рассказы Франка интересны ещё тем, что большинство из них – “частицы его самого”, т. е. представляют автобиографический материал. С гордостью называя себя сыном того народа, который идёт в гору, несмотря на то, что долгое время сидел взаперти, Франко провозглашает свой лозунг в словах: “работа, счастье и свобода”, а своему сборнику рассказов из быта простого народа и культурных работников даёт вдумчивое заглавие “В поті чола”. Этим единственным путём, по убеждению автора, рабочий класс может найти спасение: если каждый работник сам по себе ничтожен в экономическом и интеллектуальном отношениях, то добровольное единение и солидарность их интересов со временем создадут огромную силу. Такой союз возможен: нужно только, чтобы зло стало слишком очевидным, возросло до недосягаемых размеров, и кризис не замедлит явиться. Тогда будет и счастье, будет и свобода. Вот почему неправы те критики, которые считают Фран-

ка пессимистом, сгущающим краски ради эффектных картин, и тенденциозным реалистом. Если в его рассказах и гибнет как будто одна серая масса “рабочего люда”, а ликует толпа хищников, то такие результаты мы видим только теперь, только пока, временно, когда большее или меньшее умение приспособляться отличает счастливых от несчастных. Это – правдивый приговор над настоящим, а не картина будущего, не пророчество о нём. Наоборот, в основе и с ног до головы Франко – оптимист, потому что уверен в реальном торжестве счастья, добра и правды именно на земле, а средство к этому – труд, борьба и свет».

На завершення рецензент підсумував: «Уже в этом одном заключается воспитательное и общественное значение всех “творів” талантливого украинского писателя. Несмотря на то, что многие его произведения переведены на русский литературный язык, а кое-что вышло в дешёвых изданиях для народа, имя Франко у нас известно гораздо меньше, чем можно было ожидать. Поэтому смело надемся, что в недалёком будущем появятся полные переводы всех его произведений, которые, несомненно, сблизят разъединённые ветви общей русской литературы»¹⁵⁶. Яцимирський, як бачимо, українську літературу оцінював з імперських позицій, вважаючи її складовою частиною літератури загальноросійської.

На початку 1905 року Франко довідався, що видавництво «Вік» планує видати третій том «Збірника творів» – «Бориславські оповідання». 26 січня того ж року звернувся до С. Єфремова з запитаннями і застереженнями: «Дорогий товаришу! Ваша звістка про друк моїх бориславських оповідань цікавить мене: що Ви дали до того томика? Чи лише те, що було в збірці “Полуйка”, чи й ще що? Не давайте “Воа constrictor”, бо я переробляю його зовсім наново. Коли треба, то дайте “Мільйонера”, що був у “Киевской старине”, а потім у “Зорі”» [т. 50, с. 262. Йдеться про повістку «Яць Зелепуга», котру опубліковано в «Киевской старине» під назвою «Миллионер». – М. Л.]

У листі від 2 лютого 1905 р. Єфремов повідомив: «До III томика Ваших творів має увійти: 1. “Ріпник”. 2. “Навернений грішник”. 3. “Яць Зелепуга”. 4. “Полуйка”. 5. “Вівчар”. Його вже розпочато друком. Трохи згодом вишлю Вам за його, як умовлено було, 100 карб[ованців]»¹⁵⁷. Із цього листа Єфремова довідуємося, що було заплановано видати «Збірник творів» не в трьох, а щонайменше в п’яти томах: «До цензури має бути поданий IV том, який міститиме “Захара Беркута”. Переписуйте також дещо до V; як складеться, то сповіщу Вас, що саме до його увійде. Простіть, що так Вашим добром порядкуємо, але, як я пам’ятаю Ваш загальний дозвіл, а на листовання не маю багато часу, то й дозволяю собі не запитувати кожного разу, а лиш потім повідомляти. Думаю, що не гніваєтесь»¹⁵⁸. Однак ані четвертий, ані п’ятий томи цього видання друком не вийшли.

19 лютого 1905 р. Франко листовно погоджувався з запропонованим планом, однак висловлював Єфремову деякі свої пропозиції: «Щодо видання, то я, розуміється, не маю нічого против Вашого плану, хоча бажалось би було підлатати трохи “Наверненого грішника”. Ну, та втім, нехай іде. Я тепер в Спілці друкую збірку “На лоні природи” – речі, які досі не були друковані окремо, а почасти нові. Може б, Ви передрукували сей томик? У ньому міститься 13 оповідань, об’єм буде 15–16 аркушів друку» [т. 50, с. 262]. У листі до цього ж адресата від 31 травня 1905 р. Франко дякував «за присилку і за редакцію третього тому» Збірника творів [т. 50, с. 266].

¹⁵⁶ Яцимирський А. И. Франко. Збірник творів. Т. I і II. В погі чола. К., 1903 [Рец.] // Исторический вестник. 1905. Т. 99. Кн. 2. С. 696–697.

¹⁵⁷ ІЛШ. Ф. 3. № 1630. Арк. 63.

¹⁵⁸ Там само. Арк. 63–64.

Можливо, до п'ятого тому «Збірника творів» Єфремов планував подати збірку «На лоні природи» і інші оповідання», про що свідчить його лист до Франка від 21 лютого 1905 р.: «На лоні природи» з дорогою душею передрукуємо. Чи Хойнацький довів уже до краю видання Ваших творів? Останній том, який я бачив, – се “З бурливих літ”. Сповістіть, що далі вийшло, то я собі придбаю і подаватиму до цензури»¹⁵⁹.

На третій том («Бориславські оповідання», 1905) київського «Збірника творів» відгукнулася Любов Жигмайло на сторінках журналу «Киевская старина». У її рецензії, зокрема, йдеться: «Условия жизни крестьянина в Бориславе носят не столько земледельческий, сколько промышленный характер благодаря обилию нефти и так называемого земляного воску, что и составляет особенность и вместе с тем богатство края. Но это богатство ничуть не улучшает, а даже скорее портит и без того незавидную жизнь галицкого крестьянина.

Франко во всех своих рассказах раскрывает перед глазами читателя все те невзгоды, которые посыпались на голову обитателей Борислава с открытием в их местечке нефтяных источников, по-местному “кпячкы”»¹⁶⁰.

Розглянувши зміст повісток «Навернений грішник» та «Яць Зелепуга», рецензентка ствердила: «Из этих двух рассказов читатель может сделать заключение, что при теперешнем положении крестьянина, благодаря его бедности, невежеству и беззащитности, самое богатство края, при наилучших обстоятельствах ведёт его к гибели в буквальном смысле этого слова: евреи, более воздержанные, более сведущие во всякого рода предприятиях и, наконец, более пронырливые в своих сношениях с чиновниками, всегда будут действовать успешнее бедного “хлибороба”, тем более, что в средствах они не очень-то разборчивы и в стремлении к наживе не останавливаются ни перед чем. <...>

Вообще евреи в Бориславе стали ужасною язвой. <...>

Что народ сделался послушным орудием в руках “багатших жывив”, это объясняется полным отсутствием какой-нибудь власти, которая взяла бы на себя охрану крестьянских интересов»¹⁶¹.

З іншого боку, за спостереженням Жигмайло, «не всегда в злоключениях бориславцев можно обвинять евреев, которые вообще, несмотря на свою алчность, не были бы так страшны для крестьян, если бы крестьянская масса не была так бедна и в материальном, и в нравственном отношении, и если бы те, которые имеют право “кожного разу – прійты видсудыты або прысудыты”, приходили бы и за тем, чтобы научить и защитить»¹⁶².

Ще одну причину важкого становища ріпників рецензентка вбачала в поведінці самих робітників: «Рабочие на нефтяных источниках – “рипныкы”, – проработав всю неделю в ямах, в воскресенье спускают всё приобретённое за неделю, теряя в пьянстве и диком разгуле все те хорошие задатки, в которых природа не отказала крестьянину, и никто не идёт к ним со словом увещания, когда же дурные инстинкты, не сдерживаемые никем и ничем, приводят к преступлению <...>, являються паны судить; поневоле задаёшь себе вопрос вместе с Иваном Пивтораком: откуда они взяли это право судить и присуждать?»¹⁶³

¹⁵⁹ Там само. Арк. 74.

¹⁶⁰ Жигмайло Л. Ивань Франко. Збирныкь творивь. Томь III. Бориславські оповідання. У Києви, 1905, 1–273 (выдавынцтво «Викъ», № 12) [Рец.] // Киевская старина. 1905. Т. 90. Кн. 7/8. С. 8–9.

¹⁶¹ Там само. С. 10–11.

¹⁶² Там само. С. 11.

¹⁶³ Там само. С. 11–12.

Рецензетка констатувала, що селяни з оповідань Франка, котрі потрапили на заробітки до Борислава, викликають важкі враження: «бедность, невежество, грубость и полная бесполезность в борьбе с более сильным врагом», тим-то, читаючи «Бориславські оповідання», слід дивуватися не від того, що «крестьянин пьянствует и под влиянием алкоголя теряет облик человеческий», а від того, що «у него являются минуты просветления, и эта жизнь на промыслах становится для него невыносимой», як, наприклад, для Івана («Ріпник»). «Так верно сознать своё положение, – продовжувала Жигмайло, – почувствовать такое глубокое отвращение к нему и, наконец, так работать, как работал Иван, чтобы уйти из той опротивевшей ему жизни, может только нравственно здоровая натура, какая и была у Ивана, временно только поддавшегося тому угару, среди которого проходит обычно жизнь рабочих на промыслах»¹⁶⁴.

Чимало такої ж моральної сили і в Яця Зелепуги, котрий був «хлоп ледащо», але котрому варто було, «немного протрезвившись, оглянуться на окружающую его жизнь и увидеть, что почти вся земля его односельчан находится в руках жидов, богатеющих, добывая из неё нефть, а также почувствовать, что он, считавший себя со дня смерти жены никому и ни на что не нужным, может быть полезным для семьи своего пьяницы-швагра, и в душе его происходит быстрый переворот»¹⁶⁵.

І Яць, і Іван працюють із неабиякою енергією, аби досягти своєї мети, однак все ж стають жертвами «жидовских происков». «Тут-то и кончается навеки жизнь крестьянина, полная глубокого смысла и не лишённая поэзии, доступной всякой простой душе. <...> Таким образом, получается заколдованный круг: или подъяремная жизнь “рипника”, или при малейшей удаче – гибель»¹⁶⁶.

«Заключение тем более прискорбное, – стверджувала на завершення рецензентка, – что уж кого-кого, а Ив. Франка заподозрить в преувеличении или стущении красок невозможно, и лица, выведенные в его произведениях, чуждых и тени сентиментальности, стоят живым укором перед глазами читателя, и хотя автор никого не упрекает, но невольно чувствуешь себя ответственным и за Ивана, и за Васыля Пивторака, и за Яця Зелепугу <...>».

І дай Боже, чтобы это чувство ответственности перед бедным и тёмным людом, которое пробуждается в душе читателя при чтении произведений Ив. Франка, не было минутным впечатлением, а переходило бы и в жизнь.

Вообще, относительно разбираемой нами книги можно сказать, что правдивые и чуждые сентиментальности рассказы делают книгу достойной самого широкого распространения»¹⁶⁷.

Ув огляді «Українська література в 1905 році» на вихід книжки відгукнувся Дмитро Дорошенко. «Серце стискається, – писав він, – коли читаєш опис тих страшних мук, що завдає людям панування капіталу, який руйнує добробут цілих сел, робить колишніх заможних хазяїнів убогими наймитами на страшній і небезпечній роботі під землею, який виснажує саму душу чоловіка і топче під ноги людську честь і гідність, а десяткам неробів і безсовісних пройдисвітів дає спроможність наживати мільйони багатства. Оповідання Франка – голосний і розпучливий протест проти такого громадського ладу, де мільйони стогнуть од нужди та голоду, а на їх кривавій праці десятки будують собі панування з усіма розкошами»¹⁶⁸.

¹⁶⁴ Там само. С. 12.

¹⁶⁵ Там само. С. 13.

¹⁶⁶ Там само.

¹⁶⁷ Там само. С. 13–14.

¹⁶⁸ *Дорошенко Д.* Українська література в 1905 році // Рідний край: Часопись політична, економічна, літературна і наукова. Полтава, 1906. № 5. 4. II. С. 10.

Та ж таки Любов Жигмайло в катеринославському часописі «Дніпрові хвилі» виступила з літературним портретом «Іван Франко», що його приурочила до 40-річчя творчої діяльності письменника. У ньому звернула увагу на збірки «В поті чола» та «Бориславські оповідання», що увійшли до «Збірника творів» (1903–1905), в яких Франко «змалював широку картину життя робочого люду, життя, повного горя та смутку на ґрунті страшної темноти духовної та злиднів. Усі його “ріпники” (шахтарі, що добувають нафту – керосин), усі його робочі та звичайні хлопи-хлібороби, яких Франко живими змалював та вивів на світ Божий, вражають усякого не так своїм вбожеством матеріальним і духовним, як тим, що в них живе душа жива з усіма своїми найкращими проявами. Вони ростуть, як “реп’ях на городі”, без усякого догляду, ніколи не знаючи ласки матері, бо їй нема часу панькатись з дитиною, а треба заробляти на хліб, щоб не померти з голоду; коли ж вони виростають, то теж не знають нічого, крім праці задля шматка хліба, і живуть, як тварина, “без поняття о правде и Боге”, як каже один російський письменник, а проте правда живе в їх душах сильніше, ніж в душах тих, що, користуючись з їхньої праці, вважають себе далеко кращими і розумнішими»¹⁶⁹.

Рецензентка звернула увагу на другу редакцію оповідання «Ріпник», опублікованому в київському «Збірнику творів». Ганка, котра скоїла злочин, є для дослідниці прикладом того, як муки сумління не дають людині спокою, «і це не тому, що вона боялася суду; ні! <...> вона раніш, ніж її осудили, засудила сама себе страшним судом своєї совісти, <...> тому і вмерла, не дождавшись суду»¹⁷⁰.

4.6. «Скомплікований паралелограм сил»: геометрія міжстатевих стосунків.

У розлоному масиві прози Франка віднаходимо низку творів з любовною проблематикою: «Із записок недужого», «Вільгельм Телль», «Між добрими людьми», «Різуни», «Батьківщина» та ін. Любовна сюжетна лінія відіграє надзвичайно важливу роль у романах «Лель і Полель», «Не спитавши броду», «Перехресні стежки». Проте найочевидніше значення у розвитку художньої філософії міжстатевих стосунків у контексті української літератури, у збагаченні її модерного словесно-виражального потенціалу відіграють повість-новела «Сойчине крило», етюд «Дріада» та новела «Неначе сон». Разом із творами «На камені» та «Intermezzo» М. Коцюбинського, «Impromtu phantasie» й «Valse melancolique» Ольги Кобилянської, «Діточа грудь у скрипці» й «Adagio consolante» М. Яцкова, «Голосні струни» Лесі Українки, «Лан» В. Стефаніка, «Момент» В. Винниченка та багатьма іншими, а також із творами «Лесишина челядь», «Вільгельм Телль», «Поки рушить поїзд», «Вівчар», «Під оборогом» самого Франка становлять цілий пласт музично-малярських новел української літератури, надзвичайно цікавих та оригінальних.

Трійко цих Франкових творів (разом із іншими), з виразними ознаками імпресіонізму, експресіонізму, символізму суттєво розширюють та оновлюють стильову палітру української прози. Нарешті, вони поглиблюють проблематику міжстатевих, зокрема любовних стосунків, занурюються в психологію персонажів, моделюють нові психотипи, окреслюють нові перспективи.

Отож, одним із досягнень І. Франка у прозі останнього періоду творчості є «Сойчине крило» (1905). Друга назва твору – «Із записок відлюдька» – вказує

¹⁶⁹ Жигмайло Л. Іван Франко // Дніпрові хвилі. 1913. № 4. 16. II. С. 52.

¹⁷⁰ Там само.

на його щоденникову форму викладу. Щоденникові нотатки веде самітник-естет Хома (Тома, Томассіно, Массіно), який виробив для себе життєве правило: «Aequam servare mentem!» («Зберегти рівновагу духу!»). Це новий тип персонажа у прозі письменника – інтелектуал, який намагається дати собі раду з власним внутрішнім буттям, тип «духового сибарита, артиста, що плекає одну штуку для штуки – вмілість жити» [т. 22, с. 55]. У колі інтересів Хоми увертюра до «Вільгельма Телля» Россіні, стаття Уайльда про Христа; його записки оздоблені латинськими приказками, в них віднаходимо імена Камоенса, Емерсона, д'Аннунціо, Елеонори Дузе, Жореса, Рескіна... Немовби на рентгенівському знімку, просвічується духово багатий внутрішній світ персонажа. З іншого боку, записки випрозорюють психотип Массіно – інтроверта, егоїста, дещо зверхнього у ставленні до оточення, індивідуаліста, котрий через нещасливе кохання відгородив себе від світу муром самотності. «Життя для себе самого, з самим собою, самому в собі!

Життя – се мій скарб, мій власний, одинокий, якого найменшої частинки, одної мінутки не гідні заплатити мені всі скарби світу. Ніхто не має права жадати від мене найменшої жертви з того скарбу, так, як я не жадаю такої жертви ні від кого» [т. 22, с. 54].

Власне, перші сторінки щоденника можна назвати увертюрою, яка триває до того моменту, поки до рук персонажа не потрапив загадковий лист, а разом із ним у партитуру щоденника органічно вплітається тема жінки. Лист виконує сюжетотворчу функцію: Хома читає його, і рух сюжету скеровується у визначеному напрямі. Твір є новаторським і з огляду на спосіб викладу: в ньому поєднуються щоденникова й епістолярна форми.

У листі Маня зізнається, що відчуває непереборну потребу у сповіді – «поділитися з кимось усіми своїми пригодами, всіми своїми злочинами, всім своїм терпінням» [т. 22, с. 71], і закликає адресата прочитати лист, зрозуміти і пробачити її. Своє життя за останні три роки вона означає як бурю, що вхопила її, «мов листок, відірваний від гілки, і покотила далеко по світі, аж занесла сюди, на край світу» [т. 22, с. 70]. Незважаючи на всі злигодні й терпіння, які їй довелося пережити, Маня не втратила почуття любові й потреби взаємного кохання, обопільної широти та ніжності. «Тямиш той чудовий уступ у Біблії, – пише вона. – Степом проходила буря, та в тій бурі не було Єгови. Гуркотів грім, та в громі не було Єгови. Свистів вітер, та в вітрі не було Єгови. Гуло землетрясіння, та в землетрясінні не було Єгови. Та коли прояснилося, і засяло сонце, і повіяв легесенький легіт понад цвітами – глянь, і в подуві того леготу був Єгова» [т. 22, с. 70–71].

Цими словами жінка апелює до Першої Книги царів, зокрема до того епізоду, коли пророк Ілля став на розмову з Богом, просячи поради й захисту від лжепророків та рукотворних богів: «І ось прийшов Господь. Великий, потужний вітер, що розривав гори й торощив скелі, йшов перед Господом; та не у вітрі Господь! Після вітру стався землетрус, та й не у землетрусі Господь! По землетрусі – вогонь, та й не у вогні Господь! Після вогню – тихесенький, лагідний вітрець. Скоро Ілля його вчув, то затулив обличчя плащем, вийшов і став при вході в печеру»¹⁷¹. Бог, присутній у лагідному вітрі, чуйний та уважний до добрих прохань людини, відчуває найтонші порухи її душі, налаштовує її на діалог із ним. «Отак і я тепер, – сповідається Маня коханому, – в одну з рідких для мене хвиль тиші та супочинку, чую щось таке, мов той містичний легіт. Душа відчиняється, мов квітка, що в часі бурі стулила була свої барвисті листочки» [т. 22, с. 71].

¹⁷¹ І Книга царів: розділ 19, вірші 11–13 // Святе Письмо Старого та Нового завіту. С. 364.

Записки Хоми втрачають свою «щоденниковість». Увага читача прикута до листа, до цілої епопеї пригод Мані, до її одиссеї, нотатки ж відлюдька лише коментують прочитане. Ось, наприклад: «*Femina – animal clericale* [жінка – клерикальна істота. – *М. Л.*]. Хто то сказав сю сентенцію? І не помилився. Жінчина жиє чуттям і, як геліотроп до сонця, обертається все до тих, що вміють найліпше грати на струнах чуття» [т. 22, с. 71]. Цікаво простежити за зміною тону викладу Хоми-Массіно. У фіналі твору під впливом листа він втрачає самовпевненість і зверхність, стає ліричним, навіть сентиментальним: «Де мої сподівані радощі? Де мої естетичні принципи? Де моє тихе задоволення? Ось де боротьба, і розчарування, і безмежні муки, і крихітки радощів, задля яких і безмежні муки не муки!

Що таке чоловік для чоловіка? І кат, і Бог! З ним живеш – мучишся, а без нього ще гірше! Жорстока, безвихідна загадка!» [т. 22, с. 92].

Поєднання викладових форм листа і щоденника створює враження єдності місця й часу, уможливлене застосування засобів психологізму, а саме вибору переломних моментів у житті героїв, дослідження мотивів їхньої поведінки, самовиявлення душевних станів через монолог-сповідь та підтекст діалога.

Це, своєю чергою, впливає на жанр твору, в якому поєднуються ознаки повісти й новели. Хоча за розміром, на думку І. Денисюка, твір «може вкластися в рамки більшого оповідання, та за обсягом змальованих подій наближається до повісті. А з другого боку, діють тут і суто новелістичні прийоми економії, концентрації та психологічної наснаженості, несподіваності поворотів і розв'язки. Беручи до уваги психологізм і контрастність темпераментів героїв, твір цей можна назвати й новелою характерів»¹⁷².

Ознак повісти творові надає розповідь про карколомні пригоди Мані, які траплялися з нею впродовж досить тривалого проміжку часу (трьох років) на широких географічних просторах – від Варшави до Порт-Артура. І якщо ознаки повісти співвідносяться з Манею, то новели, а саме новели характерів, – з Массіно. Ліричний і водночас драматичний лист дівчини зворушує юнака, змінює його погляди, врешті, змушує «рванутися до нового життя» [т. 22, с. 92]. У творі, як бачимо, поєднуються ознаки всіх трьох родів літератури: епосу, лірики й драми¹⁷³.

Зважаючи на те, що події твору відбуваються на лоні природи, посеред розкішного лісу; на те, що природа здатна викликати певний настрій в душі героїв; на те, нарешті, що використання засобів барвопису, отінювання і т. д. допомагають письменникові «окреслити людину», – «Сойчине крило» можна зарахувати й до малярських новел.

Опис літнього лісу, що його здійснює Маня в листі до Массіно, просякнутий її переживаннями. «Тямиш той ліс із його полянами і гущавинами, з його стежками й лініями, з його зрубам та хащами, де стояли високі квітки з тужливо похиленими головками, де до сонця грали тисячі сверщків, а в повітрі бриніли міліони мушок, а в затишках гніздилися рої співучих пташок, а по полянах паслися ясноокі серни, а скрізь розлита була велична гармонія, і життя йшло рівним могутнім ритмом, що передавався душам людським? Тямиш той ліс, мій рідний ліс, якого нема другого на світі? Се не був ліс, се я була.

Чи тямиш мене?» [т. 22, с. 60–61].

Тут, посеред цього лісу, й зародилося кохання Мані та Хоми-Массіно. Погляньмо, як дівчина в листі описує-згадує свої почуття: «Як добрий режисер,

¹⁷² Денисюк І. Про родово-видові особливості «Сойчиного крила» // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2. С. 65.

¹⁷³ Там само. С. 57–65.

я брала до помочі все, що було під рукою: сонце й ліс, пурпури сходу, чари полудня і меланхолію вечора. Оповідання батька і шум лісу. Рев бурі і тихі шепти дружньої розмови. Все, все те була штафажа, були декорації для моєї ролі, яку я хотіла відіграти перед тобою, щоб лишити в твоїй душі незатерте, незабутнє, високоартистичне вражіння...» [т. 22, с. 62].

Маня – темпераментна й жагуча жінка, яка порівнює себе до квітки геліотропа, що повертає голівку за сонцем, і квітучим оазисом: «Я не винувата, що ти в моїм життю був тим палким сонцем, яке змушує квітку розвинути, і розпуститися, і відкрити свою чашечку, і розлити свої найкоштовніші пахощі» [т. 22, с. 64]; «Чи я не була квітчастим оазисом у твоїм житті?» [т. 22, с. 64].

Що ж змусило дівчину так несподівано покинути коханого? Массіно ніяк не може збагнути цього, хоч і визнає, що людські стосунки – це «безмірно ускладнений паралелограм сил» [т. 22, с. 65]. «Конфлікт між Манею та Массіном психологічний, – вважав І. Денисюк, – і базується на неспівмірності їхніх характеристик, психологічних темпераментів. Важливо, однак, підкреслити, що Франко поставив тут суспільно-психологічну проблему – це конфлікт між особистим і громадським»¹⁷⁴. Массіно – заангажований у суспільний рух, у громадські інтереси, що їх дівчина в пориві пристрасти сприймає як байдужість до неї. «А ти почав толкувати мені про потребу агітації серед народних мас, – зізнавалася вона в листі, – про організацію великої трудової партії, про виборення виборчої реформи. А мені, слухаючи твоїх доводів, було так смішно, так смішно!..» [т. 22, с. 73]. І. Денисюк свого часу розгадав загадку «скомлікованого паралелограма сил»: «Маня – людина експресивно-імпульсивна, тип холерика. Тимчасом Массіно – меланхолік; психічні процеси його протікають глибинно, десь у підземеллі. Його пасивність і врівноваженість видаються Мані байдужістю, егоїзмом і сибаритством. Одержима до запаморочення пристрастю, Маня не спроможна вгамовувати своїх почуттів, контролювати їх витримкою, часом, розсудливістю. Вона діє поривчасто, імпульсивно»¹⁷⁵. «Не я покинула тебе, а ти не зумів удержати мене, – пише вона в листі. – От що, небоже! Ти мав часу шість місяців і не зробив нічогосінько для того» [т. 22, с. 65]. Ота імпульсивність і непостійність у характері й змусила дівчину раптово втекти з лісничівки з Генрісем, який виявився звичайнісіньким пройдисвітом. Така невірноваженість повела за собою трирічну одісею пригод.

Незважаючи на раптове розлучення персонажів, Мані таки вдалося залишити в душі коханого сильні враження. Важливою ознакою малярських новел є, отже, психологізм, який «проявляється у виборі переломних моментів у житті героїв, в авторському “дослідженні” мотивів поведінки їх, у зображенні діалектики почуттів»¹⁷⁶.

«Сойчине крило», крім того, – філософсько-символічний твір. Що таке людина і в чому полягає суть її стосунків із іншою особистістю? Як зрівноважити отой «скомплікований паралелограм сил», тобто як віднайти гармонію у стосунках між чоловіком і жінкою (взаємно закоханих!)? Якою ціною вона, ця гармонія, досягається? – на ці питання автор відповідає своїм твором. Звісно, кожен із читачів може знайти на них свою відповідь, згідну з власним життєвим досвідом, із поглядами на світ тощо. Та, мабуть, ні в кого не виникне сумніву, що для порушення цих проблем і пошуку їхнього вирішення письменник у «Сойчиному крилі» використовує художні символи. І символічним тут є не лише сойчине крило, що

¹⁷⁴ Там само. С. 61.

¹⁷⁵ Там само. С. 62.

¹⁷⁶ Там само. С. 61.

його отримує в листі Массіно, – символ кохання, символ віднайдені гармонії у любовних стосунках. Образами-символами у творі є й самі Массіно й Маня (їхні імена також символічні). Символами отієї незборимої й взаємовідштовхувальної водночас; сили спонтанної, дію якої запрограмувати та спрогнозувати неможливо.

Отже, філософічність і символіка, глибокий підтекст та виразна онтологічна (буттєва) й морально-етична проблематика, прихована розгадка таємниці людських стосунків, інтелектуальна співпраця з читачем надають творові також ознак притчі і водночас дають усі підстави зарахувати «Сойчине крило» до найяскравіших зразків української (й не тільки) модерністської літератури.

Крім цього, презенсний подієвий час повісти-новели – Новорічна ніч, котра знову зводить закоханих. Франко, таким чином, поруч із Панасом Мирним («Морозенко»), М. Коцюбинським («Ялинка»), Оленою Пчілкою («Забавний вечір», «Чад», «Маскарад», «Три “ялинки”»), Лесею Українкою («Святий вечір!»), Михайлом Обачним («Різдво під Хрестом Полудневим»), О. Маковеєм («Заробок на свята», «Мій прапрадід»), М. Грушевським («Ясновельможний сват»), В. Стефаніком («Святий вечір»), Ганною Барвінок («Різдво на хуторі»), В. Винниченком («Дим») долучився до створення оригінального різдвяно-новорічного пласту української прози¹⁷⁷.

Твір має міцні інтертекстові зв'язки з рівнозначними творами європейських літератур. Т. Гундорова побіжно зауважила, що «Сойчине крило» «частково перегукується з “Паном” К. Гамсуна»¹⁷⁸. Справді, художня реальність обидвох творів, а саме головні персонажі (відлюдько Хома і самотник Томас Глан), їхня психологія, учинки, пленер («Сойчине крило» увійшло до збірки «“На лоні природи” і інші оповідання», 1905), наративна й жанрова структура, проблематика, нарешті, час написання є тим *tertium comparationis*, яке дає підстави для зближення визначних артефактів українського й норвезького письменників¹⁷⁹.

Григорій Войташевський, котрий разом із Мариною Новиковою переклав Франкові твори російською мовою і видав їх окремою книжкою під назвою «К свету! На промыслах» (Москва, [1912]), писав у вступній статті, що в «Сойчиному крилі» письменник влучно передав «страдания несчастной жертвы обманутой любви». Франко у праці «Причинки до автобіографії» заперечив йому, стверджуючи, що цей твір «малює тип чоловіка по-своєму щасливого» [т. 39, с. 43].

Роман Голод стверджував, що «Франкова майстерність у синтезуванні образотворчого та живописного мистецтв найяскравіше проявилася в його пейзажистичі. Багатобарвністю, експресивністю, ліричністю та високим естетизмом позначені описи природи у творах “На лоні природи”, “Щука”, “Мій злочин”, “Під оборогом”, “Неначе сон” тощо. Вершиною ж естетичної довершеності та стилістичної цілісності є, поза сумнівом, оповідання “Дріада”»¹⁸⁰. За жанром це – етюд, «приречений на фрагментарність»; «один із тих моментальних спалахів геніального Франка-віртуоза»¹⁸¹. За О. Сербенською, твір справляє враження «гарного

¹⁷⁷ Легка О. Різдвяно-новорічне оповідання в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. // Іван Денисюк: не попів слів, а серця жар...: Збірник наук. праць та матеріалів. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2018. С. 91–101.

¹⁷⁸ Гундорова Т. Іван Франко // Історія української літератури XIX ст.: У 3 кн. К.: Либідь, 1997. Кн. 3. С. 350.

¹⁷⁹ Див. про це детальніше: Легкий М. Текст, контекст, інтертекст (Про інтертекстуальні зв'язки «Сойчиного крила») // Ювілейний симпозиум «Іван Франко (1856–1916): 150 років від дня народження». Бухарест: Вид-во «RCR Editorial», 2008. С. 171–185.

¹⁸⁰ Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. С. 246.

¹⁸¹ Там само.

акварельного малюнка, виконаного у зелених та рожево-золотих тонах»¹⁸². «Дріада» – одна із частин роману «Не спитавши броду», який за життя автора так і не вийшов друком. Головний персонаж етюду «Дріада» (1905) – той самий Борис Граб, герой роману «Не спитавши броду» й однойменного оповідання. «Дріада» – уламок сюжету цього роману, проте не є його сателітом. Борис у цьому творі – вже не гімназист, а «медик і з замилювання гігієніст» [т. 22, с. 95], селянський син, котрий щойно повернувся додому зі студій у Відні і плекає мрію вибудувати лічницю в Карпатських горах. На лоні природи, в гірському лісі він оглядає місце для здійснення свого плану. Автор фіксує враження Бориса, викликані довкіллям: «Гора виглядала тепер як вулкан, із її вершка раз по разу клубилися величезні копиці пари і, важко перевалуючися з боку на бік, котилися вниз. Інші підіймалися вгору, де займалися рожевим світлом, немов дивовижні сигналові огні, що віщували схід сонця» [т. 22, с. 95–96].

До зорових вражень юнака долучено й слухові, які, власне, й відіграють важливу роль у процесі характеротворення персонажів: «В тій хвилині почувся чистий, дзвінкий дівочий голос – десь немов над його головою. Борис слухав і тремтів, не свідомо боячися, щоб та пісня не урвалася, щоб голос не затих і щоб уся ота сцена, ті золоті плями на сухім буковім листі, і отой густо-зелений яр, і голос, і пісня, і оте солодке тремтіння його тіла – щоб усе те моментально не щезло, не розвіялося, не показалося злудою, сном, марою» [т. 22, с. 98–99].

Сюжет етюда побудовано так, що на тлі розкішної гірської природи (лісу) Борис Граб зустрічається з таємничою незнайомкою (ейдологічним варіантом Густі Трацької з роману «Не спитавши броду»), причому він спершу чує її пісню, тужливу й меланхолійну:

Пливе качур по Дунаю, –
Дай ми, Боже, що думаю! [т. 22, с. 99]¹⁸³.

Зачарований дзвінким співом, Борис відтак помічає поміж дерев «чудову дівочу головку», «її лице та золотисто-ясноволосі коси, вінцем покладені над висками», «тоненьку шийку, щільно обліплена ковніром блідо-зеленої сукні» [т. 22, с. 101]. Дріада! «Хвилину він завагався; в його умі мелькнули старинні казки про дріад, лісових дівчат, богинь дерев, що іноді являються людям, але зараз же його розум висміяв ті міфічні фантазії» [т. 22, с. 101].

Зустріч із дівчиною спершу сильно збентежила його. Ще б пак, адже він, селянський син, що стільки сил і старань доклав для здобуття освіти, становища, що вважав жінок предметом розкоші, «математичним зрівнянням із двома невідомими» [т. 22, с. 107], любив у всьому певність і ясність. А поява цієї «рожево-зеленої незнайомки» ніяк не могла вкластися в рамки його формул та розрахунків. «Се було зрівняння не з двома, а, певно, з двадцятьма невідомими, якась рожево-золотисто-зелена загадка, здібна заплутати і збаламутити хоч і як взірцево ведені рахунки» [т. 22, с. 107].

¹⁸² *Сербенська О.* Мовний світ Івана Франка (Статті, роздуми, матеріали). С. 116.

¹⁸³ Ще 1880 року, відбуваючи ув'язнення в коломийській тюрмі, Франко записав від співак-мерників Францішка та Кароля Батовських із Ценяви Коломийського повіту (тепер Коломийського району Івано-Франківської області) цілу низку народних пісень, що їх пізніше вклав в уста своїх персонажів: «Ой не жалуй, моя мила, що я п'ю...» співають персонажі роману «Борислав сміється», повістки «Яць Зелепуга», оповідання «Полуйка»; «Ой дубе, дубе кучерявий...» (у Франковій переробці «Ой ти, дубочку кучерявий...») вкладено у свідомість Регіни з «Перехресних стежок»; нарешті, пісню «Пливе качур по Дунаю...» співає Густя з новели «Дріада» (Див.: *Горак Р., Гнатів Я.* Іван Франко. Кн. 5: Не пора! С. 98).

Дівчина щораз наполегливіше втручається в його думки, позбавляє певности і ясности мислення: «Та тут у пишнobarвну тканину його мрій замішалася якась нова нитка. Майнула зразу мельком, а далі якимсь тягом рожево-золота головка в рамці сутої зелені і з якимось зеленим продовженням, що губилося десь у зеленому тлі малюнка. <...> Ах, се та дріада, яку він так несподівано і в такій чудернацькій обставі здибав сьогодні рано ось тут унизу на стежці» [т. 22, с. 107].

Борис аналізує свої спостереження. Дівчина співала й розмовляла з ним по-українськи, співала проникливо («ся українська пісня найдужче вхопила його за серце» [т. 22, с. 107]), проте говорила з неруським акцентом, в рухах мала щось фантастичне, романтичне, манірне й претензійне, отже, україночку не була. Хлопець рішуче відкинув згадки про неї: «Ні, ні, се не для мене! Се чужий елемент. Се небезпечний демон. Дріада, покуса. Что мні і тобі, жено?»

І він махнув рукою, немов бажав відігнати спокусливого демона» [т. 22, с. 108].

Неспівмірність темпераментів чоловіка і жінки в «Дріаді» набуває дещо іншого пояснення, як порівняти з «Сойчиним крилом». Борис воліє забути хвиливу зустріч із незнайомою дівчиною, котра причарувала його, через національну різницю: «Ні, ні, їй не місце у мріях селянського сина, лікаря, що має перед собою важкі особисті й національні задачі» [т. 22, с. 107]. Твір має типовий новелістичний фінал: коли Граб згадує «рожеву головку в золотистім вінці кіс і з продовженням зеленого хвоста», з його грудей злітає «важке, тужливе зітхання» [т. 22, с. 108]. «Цей кінцевий акорд, – розмірковував І. Денисюк, – акцентує ідею непереможності магії “вічно жіночого” будь-якими чоловічими “теоріями”, а також свідчить про нездоланність романтичного первня у житті найраціональніших мужчин»¹⁸⁴.

Дослідники давно звернули увагу на виразні риси імпресіонізму у творі. «Кольористичною ж насиченістю описів, – влучно спостеріг Р. Голод, – “Дріада” може конкурувати з багатobarвністю картин імпресіоністичного живопису. <...> Все це різнobarвне море гармонійно хвилюється в такт із настроєм головного героя, а інколи без перешкод переливається у світ його фантазії та уяви»¹⁸⁵. Марія Лапій звернула увагу на такі творчі знахідки Франка у цьому творі, як активація принципу «миттєвості», мікроскопізму, пуантилізму; поглиблена увага до межових станів, зображення моменту «зламу», перехідності, процесуальності, мінливості, різноплановості природи; вправне нюансування та оптичне змішування кольорів, відтінків; підміна активності глядача активністю пейзажу, коли «поступово виникає картина, що потребує спостереження у часі, інтенсивності розкриття і розквіту фарб, наростанні кольористичної феєрії, що, зрештою, доходить до кульмінаційного моменту екстатичного захвату»¹⁸⁶. Фрагментарність, пленер (етюд увійшов до збірки «“На лоні природи” і інші оповідання»), психологізація відчуттів і вражень, котрі й становлять собою основну суть сюжету, – все вказує на перебування Франка-письменника в силовому полі імпресіоністичної поезики початку ХХ ст.

Власне, пленер став інтегровальним чинником для тих творів, що їх Франко об’єднав у збірку «“На лоні природи” і інші оповідання» (1905): «На лоні природи», «Микитичів дуб», «Яндруси», «Дріада», «Щука», «Odi profanum vulgus», «Мавка», «Під оборогом», «Мій злочин», «У столярні», «Поєдинок», «Поки рушить поїзд», «Сойчине крило». У всіх них вельми значущу роль при моделюванні

¹⁸⁴ Денисюк І. Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (мікростудія Франкової «Дріади») // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2. С. 172.

¹⁸⁵ Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття. С. 246.

¹⁸⁶ Лапій М. Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка та «Молодої Музи». С. 170.

художнього світу відіграє натурфілософський сегмент, у який письменник занурює своїх персонажів і порушує вагомі індивідуальні та суспільні проблеми. Події кожного з оповідань відбуваються на пленері, на лоні природи (назву саме цього оповідання Франко виніс у заголовок збірки не випадково), причому описи природи (пейзажі) слугують письменникові не просто тлом для дії (таких творів у Франка немає). Пейзажні описи тісно співдіють із внутрішнім світом персонажів: з одного боку, викликають певні настрої, мотивують учинки, мобілізують психічні процеси, з іншого – набувають того чи того емоційно-чуттєвого забарвлення відповідно до їхніх станів. Йдеться тут про психологічний пейзаж – «експресивну дескрипцію природи, засіб вираження душевного стану автора або/і персонажа»¹⁸⁷, та про «відчуття природи» («*naturgefühl*»), тобто «комплекс рефлексій людини стосовно природи й себе самої, що об'єднує світоглядний аспект (світобачення митця, його «філософію природи») з емоційно-естетичним, чуттєвим сприйняттям природного оточення, “переживанням природи” чи “психологією сприйняття природи”»¹⁸⁸. Лоно природи то гармонує з душею протагоніста, то, відкриваючи свої принади й таємниці, виявляється небезпечним і загрожує смертю. Натурфілософські топи та локуси (ліс, луг, ріка, гори, оборіг, шука, сойка та ін.) здебільшого зливаються події твору, часто виконують роль наскрізної деталі, речі-символу, сокола.

Крім того, критика помітила у збірці сильний автобіографічний нахил. Антін Крушельницький у рецензії на неї писав: «Книжка, можна би сказати, сильно автобіографічна. <...> В одних оповіданнях бачимо автора як свідка чи безстороннього учасника описаних подій, в інших особа автора грає головну роль»¹⁸⁹.

В оповіданнях «На лоні природи» і «Щука» Франко, зятятий рибалка, «так і переносить вірно на папір свої чуття». Ба більше, ці твори «дають нам картину боротьби, яка відіграється на лоні природи. Боротьба за вегетовання, в якій одиниця нищить слабшу (щука ковблика, людина щуку), а тремтить перед сильнішою: риба перед видрою, чоловіком, чоловік перед силами природи» («На лоні природи»). У творах «Микитичів дуб», «*Odi profanum vulgus*», «Яндруси» Франко виводить «тих Митрів, Начків, Владків, Стефків, Петрусів і інших нещасних жертв людського бестіялізму», при цьому рецензент вважає, що «автор зависоке жадання ставить до тої суспільности»¹⁹⁰. Два останні твори «викликають у читача пригноблюче вражіння, і то з двох причин: раз тому, що темою їх суспільна неправда, яка широким руслом пливе серед нашого життя, а по-друге тому, що “сумної слави героями” її є діти – ества, до яких ми привичні прикладати символ невинности, щирости, простоти, отвертости... Тут ми бачимо їх морально й фізично знищеними потворами, кандидатами на злодіїв, рабівників, убійців... подення суспільности».

З-поміж інших творів збірки Крушельницький виокремив «Під оборогом», яке «побіч спомину Мирона з діточих літ, интересного для характеристики його оточення й діточих думок, містить у собі пробу розв'язки містерії, яка називається загально “чудом”»; дитина тут – «символ діточого стану первісного людства». Франко змальовує, як під впливом високого релігійного почуття «людина попадає в стан екзальтації, істерії, божевілля», а цей стан «переходить в екстазу».

Нарешті, «Сойчине крило» – «найбільш интересне оповідання». Критик подає свою інтерпретацію усієї складності любовних стосунків, що її вивів у творі письменник: «Катом був для Марії, палкої, гарячої дівчини, Хома, спокійний,

¹⁸⁷ Там само. С 5.

¹⁸⁸ Там само.

¹⁸⁹ Крушельницький А. Новини нашої літератури // ЛНВ. 1906. Т. 34. Кн. 5. С. 267–268.

¹⁹⁰ Там само. С. 268–269.

поважний економіст, естетик... Катом був; бо коли вона починає в його обіймах тремтіти, її віддих прискорюється, руки дрожать на його плечах, коли вона в очікуванні любовного шалу відходить від змислів – він плете: “Щастя – се факт, який не потребує доказу... Я щасливий”. «Се оповідання, – звершує критик, – вельми відмінне від усіх попередніх у сій збірці. Там автор малює життя – різні моменти з життя, переважно сумні, розпучні, що так і прибивають читача своєю гіркою правдою життя <...>, тут послугується гарними малюнками різних станів душі людини, обслонюючи не менше гірку життєву правду теплом піднесеного чуття любови, чуття, яке вибухає із усею силою аж після розлуки». Таким чином, «д. Франко підносить у сім оповіданню л ю б о в на незвичайно високий п’єдестал – обтряс її, що так скажу, із земських пут»¹⁹¹.

В огляді «Літературні новини в 1905 р.» (1906), згадуючи збірку Франка «“На лоні природи” і інші оповідання», Остап Луцький зазначив: «Кожде нове слово визначнішого письменника повинно бути новим кроком не лише вперед, але і вгору. Нове слово д. Франка видається мені кроком дальшим, але тільки дальшим. Названа збірка – по моїй щирій думці – слабша від попередніх. Може бути, що помиляюся»¹⁹².

Натомість високо відгукнувся про збірку Микола Данько, вважаючи її прикладом того, наскільки у Франка «хороши картини українського подворья». Читаючи твори збірки, за враженнями Данька, «невольно удивляєшся, як много чуткості, м’якості и утонченности эстетического чувства сохранилось в психике автора, написавшего такие давящие ужасом жизни вещи, как “На дне”, “Воа constrictor”, “Бориславские рассказы” и т. п. Остаётся предположить, что эти почти идиллические произведения являются реакцией в душе борца, вырвавшегося на короткое время из битвы, чтобы дохнуть свежим воздухом». На переконання оглядача, такі твори не можуть бути характерними для Франка, адже Франко насамперед письменник боротьби¹⁹³.

Іван Юцишин зробив цілком слушний висновок: «Франко, що сам виростав у молодості між бідним, працюючим сільським людом, що брав безпосередню участь у праці, горюванню й бідуванню нашого мужика, робітника й ремісника, що знав наскрізь бурлацьке життя нашого інтелігента-пролетарія, що познакомився з усіми найтайнішими ярличками існування українського плебсу та старався на всі пекучі питання соціального й духового життя його найти відповідь у самім собі, дав нам у своїх цінних прозових, поетичних і драматичних творах суцільний образ соціально-політичного й економічного життя всіх верств української суспільності. В його найгарніших збірках оповідань, як “В поті чола”, “Маніпулянтка”, “Полуїка”, “На лоні природи” увіковічені найрізномодніші сторони життя всіх верств нашого громадянства. Побіч великої вірності й об’єктивності в описах поодиноких типів, блискучого реалізму в композиції подій, надає їм велику вартість артистичне викінчення, побудоване на глибокій психологічній аналізі душевного стану героїв, їх думок, рішень і постанов та вчинків, що з них логічно виводяться»¹⁹⁴.

У центрі подій новели «**Неначе сон**» (1908) – селянська родина: старий удівець Мирон, його мати, яка тримає дім у своїх руках, і його молода дружина Марися. Увагу письменника зосереджено на любовному трикутнику «чоловік – дружина – коханець», адже Марися потайки зустрічається з парубком Нестором,

¹⁹¹ Там само. С. 270–271, 272, 274.

¹⁹² Муза і чин Остапа Луцького. С. 520–521.

¹⁹³ Данько Н. Писатель своего народа (Иван Франко как беллетрист) // Украинская жизнь. 1913. № 5. С. 21.

¹⁹⁴ Юцишин І. Иван Франко як педагог // Учитель. 1913. № 4. 20. XII. С. 100.

місцевим дяком. Сюжет начебто банальний, але важливу у творі функцію оцінки персонажів виконує Миронова мати, котра знає про адюльтер молодої невістки. Сина вона називає нездарою, старим удівцем, якому «заманулося молодої жінки». Марися ж для неї – «невісточка», «квітка», і звертається вона до неї лагідно, з любов'ю. «Невістка Марися уособлює красу і ніжність, лагідність і радість земного буття, – слушно зауважував І. Басс. – Своєю присутністю вона створює піднесений настрій, сяє серед інших, мов прозорий криштал. Її ніжна пристрасна пісня, зустріч з Нестором, таким же молодим і вродливим, як і вона, нестримне гаряче почуття, що кинуло їх одне одному в обійми, – все це звучить в новелі як переможний гімн життю»¹⁹⁵.

Початковий опис сільської хати нагадує картину художника-імпресіоніста: «Новенька селянська хата з білими стінами, з ясними вікнами, збудована в дві половини, під насупленою стріхою, в віночку розлогих верб і яблунь, що хиляться над нею, осяяна блиском літнього південного сонця. Відчинені сінешні двері, в хаті рух, і стукіт, і веселий гамір. Хто від жнив, хто з косовиці, господар і слуги прибігли на часок додому, щоб пополуднувати. Поле близенько, широким вінцем розкидане довкола хаток невеличкої, десятихатої слободи, то йдуть на полуденок додому...» [т. 22, с. 318].

Новела майже цілковито зіткана з таких описів – пейзажних, портретних (Марисі й Нестора), інтер'єрних. У ній, за спостереженням О. Сербенської, все «забарвлене золотом»¹⁹⁶. Ці описи дають авторові змогу чіткіше окреслити характери персонажів та порушити вагомі соціальні та індивідуальні психологічні проблеми.

Повернувшись із зустрічі з коханцем, молода жінка одразу потрапляє в ніжні обійми свекрухи: «Ти моя доненько! Ти моя квітонько! Ти моя радість! Шкода тебе для такого нездари, як твій муж. Я знала, що ти відчуєш се й сама. Та проте будь благословенна в Бога, що прийшла звеселити нашу хату. І приведи мені внука, щоб був гідний тебе і мав таку золоту головку, як він» [т. 22, с. 322]. «Баба» має на увазі Нестора, і ця сцена є в новелі вендепунктом: для читача вона несподівана, адже мати в ній керується не голосом крові, а голосом розуму. Справді, «вища логіка продовження роду, буяння життя на землі виявляється сильнішою й важливішою, аніж буденна логіка родинно-шлюбних стосунків»¹⁹⁷.

Так у творі підтекстом почитується еротичний мотив. Молода жінка, сповнена жаги кохання (про це свідчить і її пісенька), вийшовши заміж за старого удівця-«нездару» (мотивація такого кроку залишилася поза текстом), змушена шукати більш вдалої сексуальної партії. Проте мати позашлюбні стосунки – означає наражати себе на неабияку небезпеку: хтось скеровує на молодицю «наслання». Повернувшись додому, Марися з подивом зауважує, що молоко в коморі кипить без вогню: «І о диво: молоко в горшках немовби кипіло, клекотіло, шуміло і клубилося і почало, мов кип'яток, утікати з горшків, заливаючи лавку і поміст холодною піною» [т. 22, с. 321]. Чари виявляються настільки сильними, що змушують «бабу», «що вже три роки не злазить з печі» [т. 22, с. 319], підвестися на ноги.

Свекруха в новелі «Неначе сон» – одна з т. зв. «непростих» у Франковій прозі, тобто людина, наділена надприродними властивостями й здатностями. Вона, за І. Денисюком, «глибоко компетентна у “чорній магії”»¹⁹⁸, «знахарка-відунка,

¹⁹⁵ Басс І. Художня проза Івана Франка. К.: Наук. думка, 1965. С. 112.

¹⁹⁶ Сербенська О. Мовний світ Івана Франка (Статті, роздуми, матеріали). С. 119.

¹⁹⁷ Тихолоз Б., Тихолоз Н. «Голос духа чути скрізь...» (міфологічні персонажі в структурі Франкового тексту) // Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка. С. 209.

¹⁹⁸ Денисюк І. Казковий чудесний покажчик у новелі Франка «Неначе сон» // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2. С. 117.

баба-характерниця»¹⁹⁹, яка відчуває «насланя» і вчить Марисю, як захиститися від нього: «“Перехрести горшки і поплещи кожний навхрест долонями та плюнь три рази на лівий бік!” <...> Марися зробила се, і молоко зараз заспокоїлося в горшках, хоч утрата його була досить значна» [т. 22, с. 321].

У канву Франкової новели вплітається народнопоетичний магичний ритуал замовляння від чарів; ритуал, який справді стає чудесним показчиком прихованих від загалу любовних стосунків. Той-таки І. Денисюк дослідив генезу мотиву кипіння молока без вогню, глибоко закоріненого в українському та чужоземному фольклорі²⁰⁰ й назвав новелу цікавим прикладом модерністичного фольклоризму. «Очевидно, – розмірковував учений, – з розвитком модерністичних концепцій мистецтва посилювалося розуміння його як гри. Своєрідний ребус з молоком тут застосований саме в такому ключі. Літературно-фольклорний символізм і сюрреалізм був притаманний теж іншим творам Франка останнього періоду його творчості (“Син Остапа”, “Терен у нозі”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош” та інші)»²⁰¹.

Новела, осяяна сонцем і зігріта літнім теплом, складається з кількох невеликих фрагментів, перший із яких, вступний, поданий з голосу автора, одразу націлює на те, що сюжет розгортатиметься на межі реального й ірреального, сновидного, водночас пронизаного тугою за рідними краєвидами: «Неначе ві сні, виринають перед моєю душею забуті тіні давньої минувшини, рисуються виразними силуетами на тлі крайобразу могого рідного села і промовляють до мене давно нечутними, простими тихими словами. І ворущать моє серце, і витискають сльози на очі. Чи маю вас ловити, тіні, сіттю слова? Чи маю виводити на денне світло те, що примерещилося мені в сонній уяві?» [т. 22, с. 318]. І письменник ловить «тіні минувшини» «сіттю слова», моделюючи ідилічну картину, фрагмент із споминів, скомпонований за новелістичними законами. Сучасна дослідниця має цілковиту слушність, коли стверджує, що в новелі «Неначе сон», як і в повісті-новелі «Сойчине крило», «ідилічна пленеристика вкорінена у буколістично-пасторальну традицію опису особливого хронотопу – райського місця (*locus amoenus*), у якому дійсність, актуальний час протиставлено позачасовості, вічності (щасливо застиглій миті); лінійний хронос життя персонажа – замкненій циклічній моделі природного часу; хаос, дисгармонію, напругу – впорядкованості, гармонії, простоті»²⁰².

Автор ловить давні людські силуети сіттю слова, неначе апостол Петро (тоді ще Симон-рибалка) з євангельського тексту, котрий за словом Ісуса ще раз закинув невід у Генезаретське озеро: «Коли він [Ісус. – *М. Л.*] перестав говорити, сказав до Симона: “Відчали на глибінь та й закиньте ваші сіті на ловитву”. Озвався Симон і каже: “Наставнику, всю ніч ми трудилися і нічого не піймали, але на твоє слово закину сіті”. Так вони й зробили, і піймали велику силу риби, і їхні сіті почали рватися». Коли Симона від побаченого огорнув жах, Ісус сказав до нього: «Не бійся! Віднині людей будеш ловити»²⁰³.

В огляді «3 українських журналів. “Літературно-науковий вісник”, книжка III за март 1908 року», опублікованому в газеті «Рада» під криптонімом *А. Б.*²⁰⁴,

¹⁹⁹ Тихолоз Б., Тихолоз Н. «Голос духа чути скрізь...». С. 209.

²⁰⁰ Денисюк І. Казковий чудесний показчик у новелі Франка «Неначе сон». С. 113–117.

²⁰¹ Там само. С. 118.

²⁰² Ланій М. Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка та «Молодої Музи». С. 14.

²⁰³ Євангелія Г. Н. І. Х. від Луки. Розділ 5, вірші 4–10 // Святе Письмо Старого та Нового завіту. Б. м., 1991. С. 79. Схожий епізод є й у Євангелії від Марка (1: 16–18). Ісус обіцяє зробити рибалками людей Симона й Андрія // Там само. С. 47.

²⁰⁴ Таким криптонімом підписував свої дописи Мефодій Павловський (1876–1957) – український журналіст, впродовж 1907–1913 рр. редактор газети «Рада», автор багатьох публікацій з мистецького життя України (Див.: *Дей О.* Словник українських псевдонімів та криптонімів. С. 42).

знаходимо коротку згадку про новелу «Неначе сон», «невеличке, але інтересне по основній думці оповіданнячко Ів. Франка». Стисло переповівши зміст твору, рецензент відзначив: «Поводіння для старої баби, котра щодо семейних відносин, здавалося б, повинна була наскрізь перейнятися старосвітською мораллю, зовсім виняткове, але автор зумів його так освітити, що надав своєму оповіданню цілком правдивий характер»²⁰⁵.

4.7. Суспільно-політичний дискурс: «Місія. Чума. Казки і сатири». «Ліси і пасовиська»

Збірка «Місія. Чума. Казки і сатири» (1906) свідчить про потужний суспільно-політичний дискурс у прозі І. Франка. Вона об'єднує 12 творів, написаних впродовж 1884–1905 років: оповідання «Місія», «Чума», алегорично-філософський фейлетон «Куди діваються старі роки», химерні оповідання «Як Пан собі біди шукав» і «Як Русин товкся по тім світі», фейлетон «Наша публіка», памфлет «Свиня», казку-притчу «Як то Згода дім будувала», фейлетон «Доктор Бессервіссер», памфлет «Із галицької “Книги Битія”», оповідання-притчу «Будяки» та оповідання-дискусію «Хома з серцем і Хома без серця». Задум подібної збірки виник у Франка приблизно 1898 року, адже в його фондах зберігається план видання, до якого мало увійти 10 творів: «Поєдинок», «Добрі давні роки», «Свиня», «Як Згода дім будувала», «Як Пан собі біди шукав», «Як Русин товкся на тім світі», «Наша публіка», «Доктор Бессервіссер», «Будяки» та «Блощиця»²⁰⁶. У порівнянні з первісним задумом збірка зазнала певних трансформацій: деякі твори з неї випали, додалися нові, а байку «Блощиця» Франко так і не завершив.

Ті проблеми, що їх письменник порушував ще в середині 1880-х років, залишилися актуальними для українського суспільства й на початку ХХ ст.: відродження української державности, піднесення національної свідомости народу, створення монолітного національного організму з міцним імунітетом проти чужорідної політичної та релігійної експансії, усвідомлення провідної ролі інтелігенції у відродженні нації, створення україноцентричної загальнонаціональної преси, яка б стала на захист суспільства проти партикуляризму, національного розбрату. Казково-сатирична течія збірки осуджує закорінені в суспільстві недбальство, лінивість, чванливість, зрадництво, продажність, байдужість до громадсько-політичного життя, а філософсько-притчеві твори дають відповідь на питання про шляхи для вирішення цих проблем.

Загально беручи, збірка виконує націезахисну й націєтворчу функцію. Її проблематика та ідейна наснаженість перегукується з відомим Франковим «Одвертим листом до галицької української молодезі» (1905), що став відгуком на революційні події в Росії 1905 року. У ньому мислитель ставив перед українською інтелігенцією завдання швидко підготувати українське суспільство до слушного моменту здобуття української держави: «Бо приходить велика доба, і горе нам, горе нашій нації, коли велика доба застане нас малими і неприготованими!» [т. 45, с. 402].

У руслі найголовнішого завдання інтелігенція повинна докласти максимум зусиль, щоб «витворити з величезної етнічної маси українського народу українську націю, суцільний культурний організм, здібний до самостійного культурного й політичного життя, відпорний на асиміляційну роботу інших націй, відки б вона не йшла, та при тім податний на присвоювання собі в якнайширшій мірі і в якнай-

²⁰⁵ Рада. 1908. № 74. 29. III/11. IV. С. 2.

²⁰⁶ Літературна спадщина. Іван Франко. Вип. 1. С. 56.

швидшим темпі загальнолюдських культурних здобутків, без яких сьогодні жодна нація і жодна хоч і як сильна держава не може остоятися» [т. 45, с. 404].

«Ми мусимо навчитися чути себе українцями, – писав Франко, – не галицькими, не буковинськими українцями, а українцями без офіціальних кордонів. <...> Ми повинні – всі без виїмка – поперед усього пізнати ту свою Україну, <...> познайомитися з її природними засобами та громадськими болячками» [т. 45, с. 405].

У «Листі» до молоді інтелігенції Франко закликав до морального переродження суспільства, виступив проти інертності мислення, толерування хиб і слабкостей, яке «мусить уступити місце живішому моральному почуттю і енергійнішій реакції против усякої моральної гнилизни, що грозила б розпаношитися в наших товариських відносинах» [т. 45, с. 407].

Суттєві хиби в етнохарактері галичан – «неточність, балакучість та пустомельство, брак характерності, індиферентність та моральна грубошкірість, байдужість до важних загальних справ, а завзятість у дрібницях, пуста амбітність та брак самокритики, парадкування європейськими формами при основній малоосвітності та некультурності» [т. 45, с. 407] – повинні поступитися місцем тихій, проте системній і систематичній праці на благо всього українського суспільства. Збірка «Місія. Чума. Казки і сатири» в художньому вимірі порушує схожі проблеми.

Із рецензією на збірку виступив Іван Джиджора, котрий зазначив, що твори, вміщені в ній, «побіч своєї високої літературної вартости, мають для нас інтерес, так сказати, суспільний, тому що дають досить повний образ нашої галицької суспільности з останніх десяти літ минулого століття. Одначе питання, піднесені в поодиноких оповіданнях, почасти дуже мало, а деякі то й зовсім не змінилися, через що отся збірка нічого не стратила з погляду на актуальність зачіплених в ній справ. Коли розглянемося по нашій “святій галицькій Русі”, то побачимо, що досі ще рутенська “згода” на спілку з “шлендріяном” буде “дім для бідних людей” на фундаментах “руїни” при належитім пошануванню прав народних святощів, “багна” і “історичної традиції, сміття”. Безпринципність і обскурантизм і дотепер іще панує в головах різних редакторів, політиків, всяких докторів Бессервісерів, які свою безпринципність оправдують покликанням на нещасливу “нашу публіку”. А хіба продукт галицької політики “Микита Хрунь” щез із лица землі? <...> Куди тобі!»²⁰⁷. За такої ситуації критик вбачає загрозу існуванню української нації: «І на народ, якого “провідники” купаються в такій моральній гнилі, вибираються хрестовим походом зорганізовані темні ворожі сили, які при помочі “святої коршми” (“Із галицької ‘Книги Битія’”) або латинізації, а тим і колонізації, мають надію довести його до загибелі»²⁰⁸. Проти таких загроз якраз застерігають «Місія» і «Чума», «два прегарні оповідання», які «творять для себе цілість». Твори об’єднані постаттю патера Гаудентія, який «чудом тільки уникнув страшної смерті – бути забитим і з’їденим власним батьком». Не пам’ятаючи цього, він «посвячує себе роботі ad convertendum orientem [до навернення сходу. – М. Л.] на дорогу правдивої віри». Джиджора стисло переповів сюжет оповідання «Чума» і висловив здогад, що погроза Гаудентія наприкінці твору («Poczekaj, szyzmatyku, ja siebie nauczę!», тобто «Почекай, схизмате, я тебе навчу!») ніколи не здійсниться. Шкодуючи, що в короткій замітці не може оцінити всієї вартости збірки, рецензент висловив вдячність «Українсько-руській видавничій спілці» за її опублікування²⁰⁹.

²⁰⁷ І. Д. [Джиджора І.]. Іван Франко. Місія. Чума. Казки і сатири. Львів, 1906. Накладом Українсько-руської видавничої спілки [Рец.] // ЛНВ. 1906. Т. 34. Кн. 6. С. 596.

²⁰⁸ Там само. С. 597.

²⁰⁹ Там само.

Газета «Діло» за 1906 рік у рубриці «Бібліографія» подала огляд видань «Українсько-руської видавничої спілки» впродовж 1905–1906 рр., зокрема збірки Франка «Місія. Чума. Казки і сатири». «Отся збірка прозових творів Франка, – вів невідомий оглядач, – мимо того, що вони, з виїмком “Із галицької Книги Битія”, всі були друквані в нашій літературі, для загалу читачів являється справді новою. При тім твори, поміщені тут, складаються в менше-більше суцільний образ нашої суспільности за послідні десятиліття. Перші два оповідання, “Місія” і “Чума”, складаються на окрему цілість і показують латинізаційні заходи римо-католицького духовенства на Руси. Всі інші оповідання найліпше характеризує спільна їх назва: “Казки і сатири”. Щодо літературної вартости, то “Казки і сатири”, очевидно, вже по своїй природі тенденційні, але се не відбирає їм артистичної вартости. Є між ними, очевидно, й слабші річі, до таких ми зачислили би, пр[иміром], “Будяки”. Ся цілість творить цінну вкладку в нашу літературу»²¹⁰.

1907 року новостворена київська «Просвіта» мала намір видати збірку оповідань Івана Франка «Ліси і пасовиська» й доручила вести з цього приводу переговори з автором Петрові Єфремову (1883 – після 1937), рідному братові Сергія Єфремова. Листом від 30 березня 1907 р. він інформував Франка: «Видавничка комісія товариства “Просвіта” у Києві на своєму черговому зібранні 23 березня ухвалила видати Ваше оповідання “Ліси і пасовиська”, поробивши в йому деякі стилістичні поправки, щоб таким чином стало воно більше приступним по селах на Україні. Тоді ж таки Комісія доручила мені попрохати у Вас дозвіл на таку операцію. Виконуючи сю постанову Комісії, я і звертаюсь у цьому листі до Вас, Вельмишановний Добродію, за таким дозволом, маючи надію, що Ви ласкаво його дасте»²¹¹.

17 квітня того ж року Франко відписував: «Само собою розуміється, що я не маю нічого против того, щоб Ви робили в моїх оповіданнях які хочете язикові зміни, коли вже вважаєте мою мазанину придатною для лектури Ваших селян. Даю Вам і наперед таку повновласть» [т. 50, с. 320]. Твір вийшов друком окремою книжкою: «Ліси і пасовиська. Оповідання колишнього повномочного (З життя галицьких селян)» (К., 1907. 18 с.).

Тоді ж на шпальтах газети «Рада» надруковано короткий анонс цього видання за підписом *Ніякий* (Леонід Пахаревський, 1883–1938 або 1943, український письменник і літературний критик, співробітник газети «Рада» у 1906–1914 рр.), у якому підкреслено актуальність твору для підросійської України: «Оповідання Івана Франка “Ліси та пасовиська” має, я б так сказав, “аграрний” зміст, і через це останнє видання київської “Просвіти” цікаве для нашого села, якраз за наших часів. Хоч в оповіданні говориться про те, як галицьких селян ошукав галицький пан-поміщик, але вчинки галицьких панів недалеко стоять од “аграрної політики” деяких наших поміщиків. Ось чому відоме оповідання Франка “з життя галицьких селян” стоїть якраз на часі і повинно б зацікавити читачів з народу, для яких працює наша “Просвіта”. Видання дешеве і на зовнішній вид чепурне. До не зовсім зрозумілих слів, як-от: “процес”, “комісія”, “цісарь” – додано пояснення примітками під текстом.

Такого шляху до популярности, шляху до народних читачів не можна не привітати. Школа тільки, що не до всіх чужомовних слів зроблено пояснення. Чому, наприклад, не пояснити слова “апеляція”, коли зроблено примітку до слова “резолуція”?»²¹².

²¹⁰ [Б. н.]. Бібліографія // Діло. 1906. № 229. 24. X / 6. XI. С. 3.

²¹¹ ІЛШ. Ф. 3. № 1630. Арк. 55.

²¹² *Ніякий* [Пахаревський Л.]. Франко І. Ліси і пасовиська. Оповідання колишнього повномочного (З життя галицьких селян). К., 1907. 18 с. [Рец.] // Рада. 1907. № 137. 17. VI. С. 4.

4.8. Утретє до «*Boa constrictor*»»

У руслі тенденції до переписування та видозмінювання своїх творів з'явилася третя редакція повісти «*Boa constrictor*» (1907). Михайло Степняк з певним перебільшенням зауважив, що в цій редакції «повість значно позбавлено її первісного соціального протесту, що в перших двох редакціях у ній провадилася зовсім інша ідеологія, що й у композиційному відношенні остання редакція – тобто той “*Boa constrictor*”, якого виключно знає наш читач – є руїною первісного замислу»²¹³. Оксана Панасюк стверджувала, що «коли в редакції 1884 р. Франко змальовує хижацько-руїнницькі сили галицького капіталізму», «то в редакції 1907 р. капіталізм є благодійство для всієї Галичини»²¹⁴. Як і в першій, у ній також виведено постать Германа Гольдкремера, зображено його становлення як промисловця-мільйонера. З цієї метою докладно описано дитинство персонажа, подане у модусі його споминів. Проте в пізнішому варіанті письменник увів у твір образ пройдисвіта Вольфа Шпербера, під впливом якого Герман зайнявся гендлярством. У порівнянні з першою редакцією по-іншому змодельовано образ Рифки й обставини одруження Германа. Рифка – донька орендаря Менделя, по смерті якого Гольдкремер теж стає орендарем. Його сина звать Дувідком, і він, як і Рифка, виявляє щораз виразніші ознаки божевілья. Психологія Дувідка, зокрема його мислення й учинки, мотивована в третій редакції слабше. Так, без жодних причинно-наслідкових зв'язків він підпалює кошари ріпників, котрі працюють на нафтових промислах його батька; у третій редакції відсутня сцена, де син душить Германа²¹⁵. Немає у ній також детективної історії загибелі Івана Півторака, як і епізоду з переродженням персонажа. У третій редакції значно більше багатство приносить Германові видобуток земного воску (озокериту), з чим не може змиритися його заздрисний конкурент Іцко Цаншмерц²¹⁶. У фіналі твору Герман гине від випадкового вибуху в штольні.

Наскрізною деталлю в цій редакції повісти також є удав, що його любить споглядати на картині Герман. Проте рефлексії персонажа в порівнянні з раннім варіантом значно бідніші й блідіші, позбавлені еволюції. Хоча він і проходить життєвий шлях від сироти-вуличника, помічника міняйла, либака, торговельника до нафтового магната, та мотивація його діяльності в статусі останнього здійснена не зовсім правдоподібно, на що звернув увагу Антін Крушельницький: «Певна річ, людина перероджується. Але до переговорів з хеміками, геологами, до ведення дистиларень, акційних спілок тощо – треба таки трохи більшої освіти, ніж науки слабого читання по-гебрейськи, чого навчився Герш від свого опікуна-міняйла.

Вже при самому читанні твору в другій редакції вириваються ці сумніви. Але після перечитання обох редакцій повісти ця нерівномірність між першою й другою

²¹³ Степняк М. Про історію Франкової повісти «*Boa constrictor*». С. 135.

²¹⁴ Панасюк О. До творчої методи Івана Франка в повістях з робітничої тематики («*Boa constrictor*», «Борислав сміється») // Життя й революція. 1932. № 2/3. С. 89.

²¹⁵ «Сильно виступає у першій редакції як діяльний чинник у повісті родинний мотив, що у другій редакції усувається зовсім на дальший план. Постаті Германа, його жінки Рифки і сина Дувідка змальовані в першій редакції більш реально і правдоподібно, ніж у редакції другій» (Крушельницький А. Повість Івана Франка «*Boa constrictor*»: критичний нарис. Львів, 1928. С. 23).

²¹⁶ За спостереженням М. Степняка, «*zahnschmerz*» у перекладі з німецької означає «зубний біль». «Чудове ім'я для нудного, злобного невдахи» (Степняк М. Про історію Франкової повісти «*Boa constrictor*». С. 150).

частиною Германового життя виступає в цілій силі»²¹⁷. Оксана Панасюк звернула увагу на кардинальні зміни в характері Гольдкремера з третьої редакції повісти: «В обох попередніх редакціях образ цього героя поданий цілком негативно: це жорстокий, бездушно сухий спекулянт, хижак, визискувач; а за редакцією 1907 р. він є “талановита і сильна індивідуальність”, добрий комерсант, піонер гірської справи, передова, навіть і до героїзму гуманна людина»; «робітники відчувають його “батьківське”, тепле ставлення до них і люблять його»²¹⁸. Зовсім неосвічений, всю силу своєї особистості він вбачає у грошах і в такому дусі виховує напівбожевільного сина. Капітал потрібний йому, «аби щастя вхопити в свої руки», «щоб панувати над людьми», «щоб бачити, як вони хиляться перед тобою, готові віддати тобі на услуги свою силу, свій розум, свою науку, щоб тільки запопасти твоєї ласки. Ти ще не розумієш, сину, яка се розкіш – почуття своєї сили, в тій певності, що як я захочу, так воно й станеться, хоч би там люди надривалися й гибли для мене» [т. 22, с. 194].

Герман виявляє себе як наскрізь фальшива та дволична людина: з одного боку, він про людське око дбайливий у ставленні до робітників і має серед них добру опінію; з іншого – в одному з епізодів залишається цілком байдужим до смерті ріпника, котрий загинув у штольні: «Що значить копач, коли нове джерело нафти відкривлося? Що значить одно життя людське, а хоч би й сотки й тисячі їх, де ходить о отворення нових жил земного багатства, з яких попливе користь на многі покоління! <...> А втім, хто буде питати за копачем! Пусте діло! Не він перший, не він і останній» [т. 22, с. 192].

Втрачає символічність та психологізм у цій редакції образ удава-боа, завдяки якому в першій редакції підтримувалася цілісність сюжету, а окремі його епізоди поєднувалися логічно, послідовно й мотивовано. Постаті Рифки й Дувідка сприймаються тут як другорядні й не мають суттєвого впливу на розвиток сюжету.

Порівнявши образи Германа Гольдкремера у другій та третій редакціях, А. Крушельницький стверджував, що ці редакції відрізняються настільки, що їх можна вважати окремими творами. У другій Герман виведений як «Воа-душитель», котрий «знищує все довкола задля збільшення своїх статків, тим-то постає перед нами як огидний, цілком негативний тип». У третій автор змальовує його як «піонера промислу, людину, котра в поті чола, в голоді та холоді, наражаючись на різні небезпеки, здебільшого чесно, як порівняти з іншими визискувачами, за сприятливих обставин доробляється статків». В очах читача він виглядає сумлінною й упевненою в собі людиною, «а в безупинній гонитві за інтересами, в напруженні своїх духових і фізичних сил, відчуває те задоволення, що єдине може наповнити життя живим сенсом, виявити в ньому зміст і мету». Герман у третій редакції «здобуває собі нашу симпатію, будучи дуже енергійною особистістю, однією з тих, котрі створюють матеріальний добробут шляхом розвитку промислу в наших краях». Редакції повісти свідчать про еволюцію поглядів автора на проблему «бориславського пекла» впродовж тридцяти років²¹⁹.

Олександр Дорошкевич, поставивши вище третю редакцію повісти у порівнянні з першою, все ж визнав сюжетну невмотивованість загибелі Германа, яку, на його думку, «зовсім не пояснено психологічно – це тільки дикий, сливе неможливий випадок, а тому ймовірніше закінчення першої редакції, де Гольдкремер зостається й надалі жити багатенним та жорстоким капіталістом»²²⁰.

²¹⁷ Крушельницький А. Повість Івана Франка «Воа constrictor»: критичний нарис. С. 24.

²¹⁸ Панасюк О. До творчої методи Івана Франка в повістях з робітничої тематики. С. 89.

²¹⁹ Kruszelnyckij A. Szkice z ukraińskiej literatury współczesnej. S. 14–15.

²²⁰ Дорошкевич О. Іван Франко (1856–1916). Огляд його діяльності й творчості. С. 28–29.

М. Степняк стверджував, що редакція 1907 року – «це історія всього життя Гольдкремера, але цей новий сюжет убігано в старі композиційні рамки “однієї днини”». Власне можна сказати, що те, що було тематичним змістом у ред. 1884 р. (один день Гольдкремерового життя), зробилося у вид[анні] 1907 р. композиційною формою». Іншими словами, «в такому вигляді повість є якась композиційна потвора, і це сталося тому, що в той час, як змінилась тема повісти, залишилися без зміни головні елементи її колишньої композиційної форми, яка не відповідає вже новому змістові», а «первісне композиційне завдання автора підпало деструкції»²²¹. Це трапилося насамперед тому, що Франко, на думку Степняка, позбавив глибокого символічного змісту образ змія-полоза; зберігши той самий початок, письменник цілковито видозмнив подальший розвиток сюжету, надав образу Германа нових рис, котрі по-новому співвідносилися з Франковими поглядами на Борислав та його промисли. «І безперечно, – резюмував Степняк, – можна назвати ці зміни в постаті Гольдкремера авторовою спробою перецінки історичної ролі галицького капіталу»²²². У третій редакції, за спостереженнями дослідника, «багато пізніших нашарувань, які руйнують її композиційну схему; вона є один із багатьох у літературі прикладів вливання нового вина в старі міхи». У ній «переплелися два твори, написані в різні часи, які відбивають неоднакову ідеологію»²²³.

В іншій праці Михайло Степняк зробив спробу з'ясувати мотиви створення третьої редакції повісти. Він вказав на «зміну Франкової ідеології: 1907-го року Франко був уже не той, що 1884-го: юнацьку гарячість змінили, з одного боку, більша широкість та об'єктивність погляду, з другого – більша байдужість до соціальних питань. Проте найголовнішу причину появи третього варіанту твору дослідник вбачав у суто літературному чинникові, а саме у виході друком роману Болеслава Пруса «Powrót do przodku» («Зворотна хвиля», 1881)²²⁴.

Степняк вказав на ряд паралелей у життєтворчості Франка й Пруса, а також на деякі спільні риси розглядуваних творів: «драму капіталіста», проблему взаємостосунків між батьками й дітьми; опубліковані майже одночасно, вони мають дуже близьку тематику. Автор статті висловив припущення про вплив роману Пруса на третю редакцію Франкової повісти. За його здогадом, Франко видозмнив характер Германового сина Дувідка на кшталт постати Фердинанда Адлера з роману польського письменника. Обидва твори споріднює епізод несподіваної загибелі головних персонажів внаслідок «капіталістичної конкуренції». І Франко, й Прус, на думку дослідника, усвідомлювали особливість розвитку галицького й польського капіталізму відповідно. І, нарешті, близькими в обох творах є епізоди, в яких персонажі (Гольдкремер та Адлер) рятують від смерті батьків своїх майбутніх дружин, що стає однією з причин їхнього швидкого збагачення²²⁵. Не відкидаючи цілковито здогадів М. Степняка, поділяємо думку сучасного дослідника, що Степнякове припущення ігнорує «природнішу причину» створення третьої редакції повісти: «Ідеологічна еволюція, яку пережив Франко у 1890-х, поставила не клас, а націю в центрі його нового світогляду»²²⁶.

²²¹ Степняк М. Про історію Франкової повісти «Воа constrictor». С. 144–145.

²²² Там само. С. 146–149.

²²³ Там само. С. 150.

²²⁴ Степняк М. Іван Франко та Б. Прус (Ще до історії «Воа constrictor'а») // Червоний шлях. 1929. № 1. С. 174.

²²⁵ Там само. С. 179–186.

²²⁶ Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні. С. 295.

4.9. «Великий шум». «Син Остапа». «В поті чола (Вибір з оповідань)»

Повість «Великий шум» (1907) – останній оригінальний великоформатний твір І. Франка, в якому органічно синтезовано стильові та ідейно-естетичні пошуки письменника. Синтез розуміємо тут як поєднання елементів різних попередніх естетичних систем, вирішення суперечностей між ними, зняття антиномічності й парадоксальності їхніх взаємозв'язків. Умовно кажучи, цей синтез мав реактивний характер, коли взаємодія елементів призвела до витворення нової природи явища. Пояснюється вона насамперед тривалістю Франкової творчості, впродовж якої автор перебував у силовому полі кількох стильових систем (романтизму й готики, натуралізму, реалізму, модернізму). По-друге, вибором жанру, який, з одного боку, на доволі широкому матеріалі дав змогу порушити чималу кількість екзистенційних проблем та відповідним чином вирішити їх і, з іншого, сам став природним наслідком їх утілення. І, по-третє, Франковим відчуттям можливого відходу од творчості у формі прози, водночас його активними самоспостереженнями й саморефлексіями, пов'язаними з наступом важкої недуги. Мав слухність Тарас Пастух: «Коли йдеться про прозову творчість І. Франка останнього періоду, то маємо тут [у повісті “Великий шум”. – М. Л.] свідчення того, як хвороба і художні віяння часу можуть йти назустріч одне одному й давати у певних випадках цікаві результати»²²⁷. Ознаки Франкової хвороби на сторінках повісти, звісно, помітні – у викрапкуваннях, обірваному на пів слові реченні у листі Жені до батька [т. 22, с. 295]. Уривок з IX розділу повісті, який містить еротичний опис шлюбної ночі графа Ошустовського та Жені Суботівни, в першодруці (журнал ЛНВ) пропущено, і, на здогад Б. Якимовича, до цього свідомо спричинився М. Грушевський, «бо сам Франко дав право йому робити з повістю все, що той хоче, зокрема, й скорочувати її. Покладаючись на М. Грушевського, І. Франко, образно кажучи, “розпустив перо” і в розділі IX повісті в листі Євгенії до батька, поміщика Суботи, натуралістично, в стилі Е. Золя, описав першу шлюбну ніч молодій дівчині з її чоловіком, графом Ошустовським, розпусником і марнотратником»²²⁸. Редагував Франкову повість також В. Гнатюк²²⁹. Упорядники 22-го тому Зібрання творів відновили скорочений текст за рукописом повісти, позначивши межі скорочень квадратними дужками, а місце недописаного тексту – викрапкуванням [т. 22, с. 293–295].

І. Басс звернув увагу на те, що заключні рядки повісти «більше схожі на протокольний запис, ніж на закінчення художнього твору», і пояснював такий фінал наступом хвороби²³⁰. Можливо, недуга позначилася й на створенні надто детального опису шлюбної ночі з нетактовними, за Т. Пастухом, сексуальними сценами²³¹. Однак ознаки психічної хвороби письменника не відіграли вирішальної ролі при творенні сюжету та образного світу повісти.

Богдан Якимович припустив, що ідея написання цього твору виникла у Франка наприкінці 1880 – на початку 1890-х років, коли писав поему «Панські

²²⁷ Пастух Т. Печать недужого духу в повісті Івана Франка «Великий шум» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2001. Вип. 64. С. 31.

²²⁸ Якимович Б. Іван Франко – видавець: Книгознавчі та джерелознавчі аспекти. С. 373.

²²⁹ Див.: Нахлік С. за участі Шеремети О. Гнатюк Володимир Михайлович // Франківська енциклопедія. С. 377.

²³⁰ Басс І. Художня проза Івана Франка. С. 236.

²³¹ Пастух Т. Печать недужого духу в повісті Івана Франка «Великий шум». С. 30.

жарти» чи працював над дослідженням «Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині». «Готуючи працю “Громадські шпихліри в Галичині 1784–1840 рр.”, над якою працював у 1906–1907 рр., він міг згадати про цей давній задум і розказати про нього М. Грушевському»²³². Михайло Мочульський у відомих спогадах ще раніше писав: «Як помічали ми [В. Гнатюк, І. Джиджора й сам Мочульський. – М. Л.], й засновок повісти не був дуже оригінальний; у головних рисах він був узятий із “Панських жартів”, тільки інакше був трактований і розвинений. Автор хотів дати малюнок селянського життя в попанщизняних часах і відношення селян до двора, але під пером задуманий малюнок почав тратити чимраз то більше реалістичних рис, децентралізувався, розбивався на фантастичні сцени, аж на кінець роздвоївся на дві романтичні історії доньок діди́ча села, півукраїнця Суботи»²³³.

Праця над повістю супроводжувалася постійними сумнівами в його художній вартості. У листі до Михайла Грушевського з квітня 1907 р. Франко писав: «На жаль, прочитавши перший розділ своєї повісти, я переконався, що вона зовсім глупа і без ніякої артистичної вартості, і для того прошу Вас не друкувати її і не компромітувати нею “Вісника”. Дуже мені прикро робити Вам завід, але в такій формі ліпше не пускати її в люди» [т. 50, с. 321]. З наступним листом, від 18 травня, висловлював прохання й побажання: «Будьте ласкаві, прочитайте першу главу повісти, і, коли знайдете, що її можна друкувати без скандалу, то про мене, нехай іде. Мені вона страшенно не подобалася, та, може, в мене занадто роздразнені нерви. Другої глави ще не читав, то не знаю, яке вона робить враження. Якби Ви міркували, що треба щось скоротити, то робіть се *brevi manu* [короткою рукою. – М. Л.]» [т. 50, с. 322]. Жовтнем того ж року датовано ще одну кореспонденцію Франка до Грушевського, в якій ідеться про повість: «Передаю Вам VIII главу “Великого шуму” і прошу ласкаво прочитати її, бо боюся, щоб деякі її уступи не били в ніс цензуру царську і громадську. Дальші дві глави будуть готові ще сьогодні або завтра» [т. 50, с. 335].

Вже з появою перших розділів твір викликав неоднозначну реакцію Франкових сучасників, про що свідчать спогади М. Мочульського: «Повість скоро, після появи її перших глав, почала звертати на себе увагу неприродністю ситуацій, сцен, малюнком осіб, галюцинаційно-романтичним елементом та сороміцькими словами. Сороміцького елементу, як оповідали мені В. Гнатюк і І. Джиджора, було далеко більше у рукописі повісти, тільки редакція пропускала їх, скільки могла, не стягаючи на себе гніву автора». Повість, на думку Мочульського, показує «упадок творчого духа Франка», однак окремі епізоди, зокрема в'їзд у село Годієри в пору меланхолійної осені, опис весілля Костя Дум'яка і Галі Суботівни, особливо ж «грандіозний страховинний малюнок-галюцинація кривавого ока», «манять наше око, хоч одночасно і непокоять фосфоричними блисками фантазії»²³⁴.

Повість «Великий шум» розцінюємо як полівалентну художню структуру, в якій поєднано елементи різних стильових напрямів. Генезу модерної Франкової творчості вбачаємо насамперед у романтизмі молодого письменника, в його ідеалістичному світосприйманні, у намаганні віднайти «іскру божества в дійсвальності», туга за якою відчутна впродовж усього його творчого життя. Показовим тут є такий факт: перший прозовий твір І. Франка – роман «Петрії і Добошуки», останній – друга редакція цього ж твору. Зрештою, модернізм генеалогічно споріднений саме з романтизмом: «Модернізм починається з того, що створює нового героя,

²³² Якимович Б. Іван Франко – видавець: Книгознавчі та джерелознавчі аспекти. С. 371.

²³³ Мочульський М. З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896–1916). С. 80.

²³⁴ Там само.

правнука чи внука зганьбленого романтика», який приваблював своїм ліризмом, естетством, своєю витонченістю²³⁵, а також типом героя, виняткового, здатного до незвичайних учинків, характерного своєю непересічною рецептивно-психічною організацією, котрій доступні істини «вищого порядку». Проте модернізм, зберігаючи глибинні генетичні зв'язки з романтизмом, вже знімає романтичну «поетику контрасту», що базувалася на антитетичному світобаченні, й переходить до модерної «поетики синтезу», присутності буття сучасного світу в його складності й розмаїтості²³⁶.

Кость Дум'як, один із головних персонажів, має свого однойменного прототипа, мешканця Нагуєвич, товариша й кума Якова Франка²³⁷. Його постать у повісті – «особа наскрізь автентична», адже письменник зберіг у творі не лише справжні ім'я та прізвище, а й «в основних рисах змалював його портрет і зобразив події, у яких він насправді брав участь». Відповідають дійсності, за спостереженням дослідників, навіть такі дрібні деталі, як його звички частуватися в корчмі і грати на скрипці²³⁸. Франко вивів Дум'яка в повісті не війтом, а молодим чесним господарем, котрий усвідомлює інтереси громади й наважується обстоювати їх. З огляду на це, селяни збираються обрати його війтом. Щоправда, «життя нагуєвицького Костя Дум'яка склалося зовсім не так, як персонажа повісті. Він помер молодим, не одружувався з донькою пана, але це весілля Франкові було потрібне для того, щоб помістити в повісті про рідне село весільні ладканки, оті співи, які постійно тривожили його душу <...>»²³⁹.

У повісті «Великий шум» Кость Дум'як виведений із яскравою романтичною гіперболізацією та «інакшістю»: «<...> до ванькира ввійшов здоровенний хлопище. Він був високого росту, о голову вищий від найросліших людей у цілій громаді, плечистий і дужий, і серед усіх громадян виглядав як виплодок якоїсь раси велетнів серед карлів. <...> Здоровенні чорні вуса звисали йому аж на груди, а над чолом стирчала коротка чорна чуприна, як щіть, обстрижена навпаки сільському звичаю, що велів усім чоловікам носити довге волосся». І далі: «Аж тісно зробилося у ванькирі, коли він ввійшов і випростував свою велетенську фігуру» [т. 22, с. 223]. Він – 35-літній сільський парубок, ще не одружений, 12 років відбував військову службу, дослужився до фельдфебеля. Будучи чесним і працьовитим господарем, здобув собі повагу серед селян та інших людей. Письменний і бувалий, він добре розуміє специфіку попанищизняних часів, вміє вловити дух і збагнути потреби часу, намагається спрогнозувати майбутнє. «Розвинуться промисли, заробітки, повстануть фабрики, виростуть міста, – розмірковує він. – Я добре придивився тому в Чехії. Тоді й селянам легше буде. Аби нам лише тепер загосподарюватися та не зійти відразу на біду! Аби два-три покоління виховати по-людськи, піддвинути з темноти, з п'янства...» [т. 22, с. 234]. З цією метою організовує в селі товариство тверезости, вимагає від пароха приводити селян до присяги не вживати горілки. Харизматичною рисою Костя є його майстерна гра на скрипці, опис якої виконано в імпресіоністичній манері, й уміння вплинути своїм мистецтвом на слухачів: «Скрипка немов заговорила живим язиком. Тони почали капати в душу росою, почали свистіти, як вітер у берегах, сміятися, як сонце на

²³⁵ Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. Луцьк: Редакційно-видавничий відділ Волинського державного університету ім. Лесі Українки, 1998. С. 17.

²³⁶ Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» // Слово і Час. 1997. № 11/12. С. 45.

²³⁷ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 1: Рід Якова. С. 19.

²³⁸ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 9: Катастрофа. С. 104.

²³⁹ Там само. С. 101.

яснім небі, а нарешті заплакали, застогнали і заридали, як невольник у кайданах. Усі присутні дух у собі притаїли. Се не була ота проста скрипка, що промовляла до них хоч без слів, а так виразно і досадно, що виливала їх горе, і щастя, й надії. Се була жива істота, якась темна душа, що з того дерев'яного струменту сміялася, журилася та ридала, уділяючи їм своє чуття. Всі, не тямлячи себе, йшли за тим чародійним голосом і нарешті розплакалися, як діти. І в самого Дум'яка сльози закрутилися в очах» [т. 22, с. 236].

Кость почуває себе лідером селянського товариства, проте своє лідерство виявляє не зверхністю над іншими, а лишень легким і теплим докором: «Ех, ви, дрантя моє кохане! З вами хіба пити і плакати, а розумного слова від вас і не жди!» [т. 22, с. 236]. Кохаючи Галю, він гордо відмовляється від панського віна і планує утримувати сім'ю працею власних рук. Із Суботою та Передримірським розмовляє спокійно й упевнено, обеззброює своїх опонентів коротким життєвим кредо: «Багатства не бажаю, праці не боюся, а коли Бог послав мені таку душу, що мене любить і мені припала до вподоби [Галю. – *М. Л.*], то гріх був би, якби я розлучався з нею» [т. 22, с. 262]. Філософ, він висловлює свій погляд на подружні стосунки: «Любов – се Божий дар; кому дасться, бери її не оглядаючи, жий нею, як чистим повітрям і сонячним світлом» [т. 22, с. 263]. Галя у розмові з парохом зізнається, що покохала Дум'яка якраз за його непересічну натуру: «А Кость – він вам не подобається саме за те, що відрізняє його від пересічного типу мужиків. Він, як на свій стан, досить освічений, бувалий у світі, гордий і самостійний, сильної волі і смілий у своїх словах і вчинках, і я не можу бажати собі кращого чоловіка» [т. 22, с. 265]. Терпіння у Костя не вистачило хіба що для влізливого комісара Годієри, котрого Дум'як зопалу зігнав на той світ одним ударом могутнього кулака. Суд, однак, виправдав його, а пан Субота змінив свою думку про нього: «Ну, Костю! Досі я вважав тебе анархістом і бунтівником, але тепер бачу, що помилявся. Ти чесний чоловік і варт бути моїм зятем» [т. 22, с. 309]. Попри всі перешкоди, харизматичний Дум'як виборює особисті й громадські права, і тим, власне, його постать відрізняється від інших селянських образів Франкової прози.

Такою ж гіперболізацією позначено епізод, коли під час весілля Дум'як знайомить Галю зі своїм обійстям: «Він швидко встав, обоє з Галею вийшли з-за стола і він, підложивши їй під ноги свою могутню долоню, підняв її вгору, як малу дитину; вона випрямилася сміло і окинула очима всіх гостей» [т. 22, с. 275]. Свого часу А. Горнфельд застановлявся над стосунком модернізму до інших літературних напрямів, насамперед тих, які підготували його появу, і стверджував: «Все плідне в ньому – не заперечення їх, а розвиток». Містико-релігійні пориви романтизму, не вільні від сенсуалізму, тонкий і правдивий ліризм, розкіш поетичних форм – все це робить його предтечею символізму²⁴⁰.

Не парадокс, а закономірність, що Франків модернізм ферментується й на ґрунті натуралізму. Прискіпливе дослідження довколишнього, увага до різних маргінальних (зокрема й психопатологічних) особистостей, насамперед до їхнього внутрішнього світу, до протікання психічних процесів, – всі ці чинники відіграли вагомую роль у формуванні нової естетичної свідомості письменника. Ведучи мову про Е. Золя («Еміль Золя. Життєпис»), сам Франко твердив, що він «псує смак літературний, підкопує моральність, любується в погані і бридоті, ба навіть підкопує добру славу рідного краю» [т. 26, с. 109]. У повісті можна віднайти чимало виразних натуралістичних деталей та епізодів; Франко нерідко епатує читача бруд-

²⁴⁰ Горнфельд А. Символисты // Брокгауз Ф., Ефрон И. Энциклопедический словарь. СПб., 1900. Т. XXIX–А. С. 915.

ними, тривіальними сценами. Ось характерний приклад – діалог між Дум'яком і Годієрою:

«– Брешеш! – ревнув із усієї груді Дум'як. – Який ти комісар? Старостинський драпічка, що втратила вже ласку у старости! <...> Я тобі покажу перед усім світом, що ти не комісар, а хіба світова курва!

– Га! – крикнув Годієра своїм пискливим голосом, немов хтось вбив йому шило в задницю, і, зірвавшись зі свого місця, прискочив до Дум'яка і плюнув йому в лице.

Всі ахнули, та Дум'як, що сів був під час своєї промови, не рухаючися з місця, відхаркнув і плюнув також йому в самі очі.

– Так? – запищав комісар, обтираючися хусткою. – То ти, хаме, смієш плювати на мене? Так от же тобі за се!

І він, ще раз підскочивши, вдарив Дум'яка в лице.

Та тут сталося щось дивне, хоч зовсім натуральне. Дум'як зблід моментально, як труп, піднявся з сидження, замахнув своєю велетенською долонею і, при державши лівою рукою Годієру, що вже пустився був тікати, мов довбнею вдарив його в голову. Годієра ані разу не пікнув. Його руки й ноги затрепалися судорожно, з горла видобулося кілька разів важке хлипання, немов утопаючого, що ловить повітря, і він покотився на землю. Згас, як задута свічка» [т. 22, с. 305–306].

Один із часопросторів повісті закорінено в реальній хронотоп. Події твору відбуваються в селі Грушатичах впродовж 1850–57 (від Провідної (Томиної) неділі 1850 до Різдва 1857). Передує розповідям про події, що трапляються в ньому, наочний опис села: «На середині села біля моста стоїть церква з бляшаною, червоно помальованою банею, що виглядає, як червона шапка моримухи [мухомора. – М. Л.] на білім стовбурі. За церквою на невеличкім горбку, серед старого розкішного саду стоїть попівська резиденція – старий мурований будинок з ганком на сад і на село, з господарськими будівлями позаду, притуленими до високого глиняного обриву, – се кінець гірського пасма, що смілим луком забігло з Ділу аж сюди і тут було проломане та вигризене рікою» [т. 22, с. 209]. Є тут і двір – «невеличкий поверховий будинок з червоно помальованими стінами, весь обгороджений виноградом, що закриває стіни аж до високих партерових вікон, немовби густа зелень роззявлювала якусь могутню пащу, щоб проковтнути ту червону надбудівлю з блискучими вікнами і зелено помальованим бляшаним дахом» [т. 22, с. 209–210].

Село Грушатичі, де відбуваються основні події, співвідноситься з Нагуєвичами. Р. Горак та Я. Гнатів стверджують, що назва Франкового села змінювалася: «Спочатку Сольне чи Сільне, потім – Бишів, чи Башів, чи Башево, згодом Грушатичі, а наостанку – Нагуєвичі»²⁴¹. «В описі села Грушатичі, – ведуть далі дослідники, – кожен може впізнати рідні Франкові Нагуєвичі»²⁴². Отець Квінтіліан Передримірський зішкіцований із священника й культурного діяча Йосифа Левицького, який упродовж 1854–1860 рр. був парохом Нагуєвич: «Від 1854 р. Левицький служив у церкві Св. Миколая в Нагуєвичах Вижніх»²⁴³. Він «був статний і поважний чоловік, літ понад 60, з тої генерації попів, що вихована в аристократично-шляхетським дусі, в ненависті і погорді до мужика, і свій руський патріотизм віднаходила в тих чудернацьких і обскурних викладах на так званих “русських курсах” при йосифінським львівським університеті <...>» [т. 22, с. 237]. Попри це, він вважав себе

²⁴¹ Горак Р., Гнатів Я. Иван Франко. Кн. 1: Рід Якова. С. 8.

²⁴² Горак Р., Гнатів Я. Иван Франко. Кн. 9: Катастрофа. С. 91.

²⁴³ Блажейовський Д. Историчний шематизм Перемиської єпархії з включенням Апостольської Адміністрації Лемківщини. Львів, 1995. С. 340.

руським патріотом, був прихильником спадкового попівства, церковщини, а розмовною українською мовою користувався виключно в бесідах із селянами. Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич та Яків Головацький були в його очах «молодики, новатори, знаряди польської інтриги, небезпечні агенти революції, яких повинна переслідувати і світська, і духовна власть <...>» [т. 22, с. 238]. Свого часу був палким агітатором за поділ Галичини на польську і руську, вимагав, аби селяни підписали з цього приводу петицію до цісаря. Коли парохіяни відмовлялися це робити, звелів замкнути їх у церкві, проте зчинився гвалт – і отець «потерпів несподіване “посрамленіє”» від своїх селян. З ними він поводився грубо, любив лягтися, навіть на проповідях у церкві («без лайок жадна його проповідь не обходилася, і тут, в тих лайках, він володів чудовим лексиконом широнародних зворотів» [т. 22, с. 239]). Парафіяни не любили свого душпастиря, а Кость Дум'як написав на нього скаргу до консисторії, коли о. Квінтіліан відмовився присягати селян не вживати горілки. Отець за те зненавидів Костя, привселюдно принижував його на проповідях, прозивав Мантою («Манта мантить, і бреше, і крутить усе на своє <...>» [т. 22, с. 280]). Аби досолити Костеві, Передримірський у старих інвентарних описах знайшов відомості, буцімто Дум'яки колись відібрали од церкви частину землі. Перемірюючи цю землю за знайденими відомостями, помер від апоплексії.

У праці «До життєписи Іосифа Левицького», опублікованій на шпальтах «Зорі» 1886 р., Франко характеризував цю людину як доброго душпастиря, котрий не те що не кривдив нікого, а часто допомагав у матеріальній скруті, дбав про шкільне виховання молоді, гуртував довкола себе здібних учнів і дарував їм книжки. З іншого ж боку, люди не любили його за прикру вдачу і «грубіянське обходження; о нім згадують старші господарі й досі і не називають його инакше, як “ксьондз грубий”. Правда, обходження його було впливом не злої натури, але радше оригінальної йовіяльності [добродушної жартівливости. – М. Л.]. <...> Проте мав він з людьми клопоти; особливо дався йому взнаки тодішній громадський писар, таки нагуївський родом, вислужений вояк Кость Дум'як, котрого він прозвав “мантою”, т. є. шахраєм. Оповідають, що через пару літ кожде своє казання [проповідь. – М. Л.] Левицький кінчив більш-менш в той спосіб: “А коли де найдеться чоловік хитрий, підступний, злосливий, п'яниця, дерун, лизун, кривдитель і ізверг роду чоловічеського, то такий чоловік називається – манта!” І при тих словах він показував на стоячого перед крилосом здоровенного ростом Дум'яка, котрий в відповідь на те тільки відкашлював і потрясав своїм довгим чорним і кучерявим волоссям на голові». Дум'як також досолував Левицькому: писав на нього скарги до Перемиської консисторії за нюхання тютюну (навіть під час богослужінь), часто сперечався про межу між церковним та громадським ґрунтом, вважаючи, що священник, відгороджуючись од громадського лану, захоплював собі селянську землю. «Було се літом, в гарячий день, – вів далі Франко. – Суперечка на полі перетяглась трохи не до полудня; Дум'як довів Левицького до лютости; вхопивши кіл, він підбіг на те місце, де, по його думці, мав стати пліт і, вдаривши затесаним кінцем о землю, крикнув: “Ось поти моє!”, і в тій хвилі упав на землю, ражений параліжем»²⁴⁴.

Наскільки гострим був конфлікт між Йосифом Левицьким та нагуєвицькою громадою, свідчить «придбана нами ще 1937 р.» (Степан Щурат) збірка документів з архіву Перемиської духовної консисторії²⁴⁵. Р. Горак та Я. Гнатів стверджують, що ці документи митрополит Андрей Шептицький 1937 року подарував Василеві

²⁴⁴ Франко І. До життєписи Іосифа Левицького // Зоря. 1886. № 5. 1/13. III. С. 84.

²⁴⁵ Щурат С. Каменярі його рідне село // Жовтень. 1966. № 12. С. 53.

Щурату²⁴⁶. Серед них – протоколи розслідування, проведеного за дорученням церковної влади проти Левицького, зокрема скарги селян на їхнього пароха. С. Щурат у своєму дослідженні наводить розлогі уступи з цих матеріалів. Так, Кость Дум'як скаржився: «Що ся тичит публичного шкальовання через ксєндза пробоща, то я сам маю на них великий жель. Раз по разу через чотири неділі називали мене Левіцкі “громадзка палице” в тім прирівнанню, що чорт а громадзка палице – то єдно і тоє самоє. Я того слухал, але-м ніц не відповідал. Потому при казаню на Різдво о Іроді, котрого описував кс. пробощ яко найгіршого человека, накінци добитні [чітко. – *М. Л.*] і виразно повіли: той Ірод був Манта, а всі люде на мене очи звернули. <...> Бо тра знати, же мого якогось попередника туткі в селі люде прозвали Манта, поневаж він, вернувши з Поділля, приніс на собі такі сірак з капішоном, а нашіі люде тото назвали манта, і тото призвище іще і тепер люде пам'ятают, а ксьондз десь ся о тим довідали і мене при казанях так прозивають, аби мене перед людьми обсміяти. <...> З таких казань люди ся не будуют, але ся в церкві сміют і з ксєндза си дрвят [насміхаються. – *М. Л.*], бо то більше на паяца, як на ксьондза подобає»²⁴⁷.

У праці «До біографії Йосифа Левицького» Франко констатував, що скарги й доноси на нагуєвицького пароха, зокрема й Дум'якові, «були причиною, що Левицькому вкінці виточено слідство дисциплінарне і засуджено його на шість неділь реколекції»²⁴⁸. Багато труду і клопоту стояло Левицькому, поки вкінці зміг ублагати Яхимовича [Григорій Яхимович (1792–1863) – від 1848 р. Перемишльський єпископ УГКЦ, з 1860 р. – Митрополит Галицький та Архієпископ Львівський, очільник УГКЦ. – *М. Л.*], щоб увільнив його від тої кари. Увільнений, але зламанний на душі, він вернув до Нагуєвич де швидко опісля вмер від апоплектичного удару»²⁴⁹.

Яць Коваль – очевидно, Яків Франко. На створення образу комісара Годієри письменника могла наштовхнути постать «якогось Водієри з Тернополя» [т. 47, с. 102], на згадку про яку той натрапив при студіюванні історичних документів для написання праці «Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині» (1898). У 1857 р. він був членом сервітутної, тобто земельної комісії і розсилав поміщикам кількох повітів листи, в яких пропонував (очевидно, не за безцінь) свої послуги в обстоюванні їхніх інтересів на противагу селянським, «нарушаючи при тім свою урядницьку присягу» [т. 47, с. 104]. Прототипом пана Суботи Р. Горак та Я. Гнатів вважають Карла Суботу, маршалка повітової ради, власника Підгірок поблизу Калуша, куди разом із сім'єю переїхав жити брат Івана Франка Онуфрій. «Дивно, – пишуть дослідники, – що героєві повісті пан Субота подарував не тільки прізвище, але й факт, що його дочка вийшла заміж за звичайного сільського парубка...»²⁵⁰.

Смерть Левицького від інсульту (за іншими даними – інфаркту), його вороженча з Дум'яком, вибори війта, що не обходяться без Дум'якової участі²⁵¹, весілля доньки місцевого економа Антона Киселя²⁵², – усі ці реальні події інтегровано в художню тканину «Великого шуму». «Як дивно зіходяться крайності! Франко ціле своє життя писав і пише про реалізм, інших способів письма не узнає, сам вважає себе реалістом і тільки реалістом і... пише символами. Його характери – символи характерів, його події – символи подій», – спостеріг Гнат Хоткевич²⁵³.

²⁴⁶ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 9: Катастрофа. С. 96.

²⁴⁷ Щурат С. Каменярь і його рідне село. С. 60.

²⁴⁸ У Католицькій церкві – певний період, присвячений духовній віднові через молитву, спілкування з вірними і сповідь.

²⁴⁹ Франко І. До біографії Йосифа Левицького // Зоря. 1886. № 11. 1/13. VI. С. 196.

²⁵⁰ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 9: Катастрофа. С. 103.

²⁵¹ Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 1: Рід Якова. С. 42, 44.

²⁵² Там само. С. 38.

²⁵³ Хоткевич Г. Літературні вражіння (За минулий рік) // ЛНВ. 1909. Т. 45. Кн. 2. С. 397.

Р. Голод писав: «Ми не можемо назвати творчий метод Франка ні *однозначно* реалістичним, ні романтичним, ні модерністським, оскільки головною його рисою є синтезуюча здатність, завдяки якій Франко міг збагачувати власний арсенал засобів художнього зображення елементами кожного із зазначених літературних напрямів, поєднуючи часом “непоєднувані” на перший погляд начала: аполлонівське і діонісійське, рацію та емоцію, розум і почуття, матеріалізм й ідеалізм, соціальну заангажованість і поглиблений індивідуалізм, “фактографізм” і фантазування»²⁵⁴. Справді, однозначно – ні. Та, на нашу думку, саме модернізм Франка, багатогранний у своїх вимірах та категоріях, виплеканий на ґрунті романтизму, натуралізму й реалізму, якраз і став отим синтезувальним актантом, гармонійно (а може, й не цілком) абсорбувавши всі ті первні, про які веде мову сучасний дослідник. Специфічною рисою українського модернізму була й та, що він «стверджувався, проектуєчи перервність і диференційованість традиції. Завдяки механізмам відчуження і проектування інакшої естетичної реальності, а також вибіркового, імовірно-статистичного відношенню до традиції в модернізмі синхронізувалися різні часові площини й філософсько-естетичні системи, сучасні й минулі. Модернізм став явищем культурного синтезу»²⁵⁵.

Франків модернізм, крім того, глибоко закорінений у психіку письменника. 1907 рік – переддень хвороби І. Франка, яка, попри трагедію особистості, стала водночас джерелом для цілої шерехи образів, для адекватного зображення психічних станів. Так, видіння кривавого ока, що його бачить пан Субота, важкі психічні стани цього персонажа походять із психіки самого автора. «Це не фантазія, це страшна галюцинація, яку пережив сам Франко. В. Гнатюк питав його, звідки в його повісті така страшна візія з кривавим оком, і він сказав йому, що це галюцинація і що галюцинації взагалі мучать його»²⁵⁶. Ба більше, працюючи над «Великим шумом», Франко водночас готував до друку збірку «Місія. Чума. Казки і сатири» (вийшла 1906 р.). Персонажеві оповідання «Місія», патерові Гаудентію, в снах являється око, «величезне, оживлене, на курячих лапках», яке «кліпало якомсь страшенно, силувалося щось заговорити, але не могло» [т. 16, с. 267]. Дещо раніше, 1896–1897 рр., Франко перекладав поезію В. Гюго «Сумління», в якій ідеться про те, що коли «Кайн утік з-перед лица Єгови», йому привиділося «око дивнеє, отверте, аж горить / І, не змигаючи, на нього з тьми глядить» з-посеред неба [т. 12, с. 293]. Давня деталь, увійшовши у схильну до галюцинацій психіку, прибрала нової модифікації у «Великому шумі». Сновидно-галюцинаторний образ кривавого ока має, як бачимо, і внутрішньопсихічну, і книжну мотивацію. «Давнє зерно, – писав М. Мочульський, – впавши на добрий пухкий ґрунт, хворі розстроєні нерви, скоро зійшло й видало з себе таку дивну, таємничу темно-багрову квітку»²⁵⁷.

Рух сюжету повісти визначається двома онтологічними станами світобудови: розбурханістю, невпорядкованістю, хаосом, з одного боку, та спокоєм, гармонією, майже ідилічністю, – з іншого. Ці стани легко простежуються в індивідуальному, соціальному та надсоціальному, космічному вимірах. Вектор сюжетного руху спрямовано саме від хаосу до впорядкованості. Сама динаміка руху, химерна реверсивність, мінливість авторських оцінок, а також тип наративу є, безсумнівно, модерними, що виявляється передусім у передачі станів хандри, меланхолії, безпричинної туги. У Різдваню ніч їх переживає пан Субота.

²⁵⁴ Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX ст. С. 280.

²⁵⁵ Гундорова Т. Проявлення Слова. С. 17.

²⁵⁶ Мочульський М. Іван Франко. Студії і спогади. С. 81.

²⁵⁷ Там само. С. 81–82.

Русин із походження, попівського роду, він, однак, вважав себе за польського шляхтича, і хоч належав до руського обряду, любив шляхетську традицію, дотримувався шляхетських форм життя і вважав селян «бидлом», котре не може мати якихось прав, ба й більше, за своєю природою не здатне до самостійного життя. За часів панщини він поводився з селянами суворо, а її знесення вважав великою помилкою: «Як то, панщини цісар не завів, то й касувати її не може» [т. 22, с. 229]. «Руська кість, та ляцьким м'ясом обросла, – так характеризують його селяни. – Що нам з такого русина! Лиш очі нам блахманить тим своїм русинством» [т. 22, с. 222]. Після скасування панщини відносини між двором і селянами були холодними, з взаємним недовір'ям і підозрами. «Пан усе підозривав, що мужики ненавидять його, чигають на його життя, готові кожної хвили впасти до двора, пограбувати все його добро і повбивати його з родиною» [т. 22, с. 231]; селяни ж підозрювали пана, що він шукає способів, аби повернути панщину. Скасування панщини ввело Суботу в стан розгубленості; він заграє з селянами, наголошуючи на своїй рівності з ними, однак категорично відмовляється продати їм землю, а доньку Галю віддати заміж за Костя Дум'яка, вважаючи того «анархістом», «бунтівником і бузувіром» [т. 22, с. 244]. Ба й більше, Кость, за його оцінками, – «хамло», «недавній підданий і свинопас» [т. 22, с. 251]. «Руського хлопа й на свободі б'ють, – любив повторювати пан. – Він не доріс до свободи, любить ярмо так, як кобила батіг» [т. 22, с. 248].

Згідно зі своїми шляхетськими принципами віддає доньку Женю всупереч її волі за нікчемного графа Ошустовського (прізвище промовисте; *oszust* у перекладі з польської означає «шахрай, ошуканець»), розпусника й марнотратника. Пан Субота протриває шлюб молодшої доньки Галі з Костем, відмовляється дати їй батьківське благословення, а при сватанні Дум'яка складає «інтерцизу», за якою позбавляє дівчину посагу.

Образ Суботи у повісті найбільш психологізований. Показовим є опис його стану хандри, меланхолії, незрозумілої для нього туги, викликаной, очевидно, конфліктом із селянами, сватанням Дум'яка до Галі та сповідальним листом і натяком Жені. Він переживає їх Різдвяної ночі: «Вже й північ минула, а пана Суботи сон не брався. <...> Він в часі скромної вечері під боком жінки якось ступнево сумнів, на решті стратив апетит і, поклавши жінку в її ліжко та заслонивши його фіранками, сам пішов до свого покою і тут знову почув в душі якусь тривогу, що гнала сон від його очей. Його думки, як сполошені птахи, літали і, бачилось, раз по разу билися о якісь чорні хмари». Далі читаємо: «На пана Суботу від самого початку острої зими часто находили такі випадки смутку й меланхолії, але ще ніколи вони не були такі сильні і болючі, як сьогодні, сеї зоряної, а так зловіщо тихої і глухої ночі. Він похилив чоло на стіл і важко розплакався, а виплакавшись і отерши хусткою мокрі очі, немов рішившись на щось страшне і неминуче, підійшов до вікна, відчинив його, неважачи на тріскучий мороз, і вихилився з нього горішньою частию тіла надвір» [т. 22, с. 309–310, 311].

Важкий психічний стан персонажа продукує його візії, зловісні сновидіння та галюцинації: «Тут Кость Дум'як уявляється йому ворогом, та його лице міняється напруго і з-за здорових вусів Дум'якових до нього всіміхається противне, цапине лице Годієри. Нова хмара виринає праворуч – се громада, нібито збунтована проти нього темними духами» [т. 22, с. 310]. Цитату можна продовжити – настільки виразними й показовими тут є ірреальні картини. Проте найекспресивнішим епізодом у повісті (окремої розмови, до речі, вимагає поетика жаху у творчості Франка) є епізод із уже згаданим кривавим оком. «Але слухай! Що се? Чи тиша Різдвяної ночі прокидається зі сну? Чи то в ній починає битися її таємне серце?

Тук, тук, тук! Тук, тук, тук!
Тук, тук, тук! Тук, тук, тук!

Зразу неясно, мов крізь сон, доноситься до слуху пана Суботи <...>.

Але що се? На білій дорозі виринуло раптом немов кроваве око. Одно-одні-сіньке, кроваво-червоне. Виринуло і стоїть собі, ані не ворухнеться. Немов лежить на голім гладкім снігу і жевріє. І від нього, виразно від нього, йде дужче, щораз дужче стукання:

Тук, тук, тук! Тук, тук, тук!
Тук, тук, тук! Тук, тук, тук!

Око не ворухиться з місця, але росте, швидко росте, двоїться. Тепер уже виразніше видно: се не одно око, але якась темна тінь сховила заслоняє одно око, а друге жевріє раз у раз. І тук, тук, тук» [т. 22, с. 311–312].

Юрій Бойко цей епізод із повісти співвідносив із творчістю Е.-Т.-А. Гофмана, котрий «дуже любив нагромаджувати загадкові ситуації, жахи для того, щоб потім дати їм пояснення, цілком реалістично розкрити їх суть». Картина, виведена у Франковому творі, «надзвичайно сильна за своєю рельєфністю, перейнята настроєм страшних душевних конвульсій людини, що борсається серед привидів.

І якби ця картина не мала далі свого завершення, можна було б прирівняти її до творів правого крила романтиків з їх реальною містикою, наголосом на потойбічне. Але у Франка це завершується реальним розкриттям жахів»²⁵⁸.

Образ пана Суботи Франко моделює в розвитку: усе пережите та передумане призводить до зміни його життєвих орієнтирів, в тому числі й поглядів на сім'ю, найближче оточення, соціальний статус. Грушатицький дідич по-іншому дивиться на Костя, іде назустріч селянам і, незважаючи на те, що сусідні пани ніколи не могли дарувати цього Суботі, він укладає з селянами угоду про викуп сервітутів. «Се була одна з немногих у Галичині корисних добровільних угод у тій справі» [т. 22, с. 317], – констатував письменник. Очевидно, що постать пана Суботи виведено ідеалізованою, та за таким завершенням повісти проглядається Франкова ідея консолідування суспільства шляхом єднання його різних соціальних станів, виявних також у творчості Олени Пчілки та інших письменників.

Цій ідеї підпорядковані й образи Жені та Галі Суботівен. Старша, Женья, відмалечку перейняла від батька шляхетські «манорії»: спокійно спостерігала за тим, як били та морили голодом селян за часів панщини, любила вишукано одягатися, грати на фортепіано й співати по-французьки. Проте стала жертвою батькової матримоніальної ідеї, згідно з якою донька шляхтича (хоч і не аристократа) повинна була вийти заміж за представника свого стану. Щоправда, звістки про її подружні негаразди нераз болюче кололи Суботу; йому прикро, що старша донька, «колись славна на весь край красуня», вийшовши заміж за його наполяганнями, «тепер важко бідує і опинилася над берегом економічної руїни» [т. 22, с. 254]. Через свою вроджену гордість вона спершу не зізнавалася батькові в проблемах, однак той добре помічав, як в'янула її краса і як донька приховувала свої сльози. Нестерпні умови подружнього життя змусили її написати лист до батька – «просто, щиро, без сліду фальшивої риторики, без тіні прудерії [фальшивої сором'язливості. – М. Л.], як і слід замужній, високоморальній і освіченій дочці писати до батька» [т. 22, с. 292]. Із листа пан Субота довідався про найінтимніші подробиці Жениних стосунків із графом Ошустовським. Горда й незалежна, вона не може терпіти зневага та

²⁵⁸ Бойко Ю. До проблеми Франкового романтизму (Про впливи Шаміссо і Гофмана на формування творчої методи Ів. Франка) // Бойко Ю. Вибране. Т. 1. С. 80.

знущань чоловіка і укладає хитромудрий план позбутися його, про який батькові, котрий відвідав її, лише натякнула: «Але сим разом ходить мені о комедію, що має відігратися на трагічнім тлі» [т. 22, с. 299]. Повернувшись до батьківського дому в різдвяну ніч у вигляді чорної дами, Женя зізналася, що під час шлюбної подорожі найняла венеційського гондольєра, котрий утопив її чоловіка: «То був мій розвід. Так море дало мені свободу» [т. 22, с. 317]. Життєві випробування кардинально змінили її: занехаявши свої шляхетські упередження, Женя в фіналі повісти разом із Галею прислуговує селянам на обіді, що організував пан Субота.

Молодша Суботівна, Галя, введена засобом контрасту до старшої сестри. Вона – 22-річна дівчина, «крепка, здорова й рум'яна, з блискучими очима, низьким чолом і круглою, як молоко білою, борідкою, зовсім не похожа на дурну і просту, а, навпаки, зовсім свобідна і самостійна в кождім своїм руху, в кождім своїм слові» [т. 22, с. 251]. На відміну од Жені, вона навідріз відмовляється виходити заміж за нелюба, відстоює своє право на подружнє життя з коханою людиною, через що навіть готова зректися батьківського спадку: «Я вашого маєтку не хочу і не хочу бути його додатком та його жертвою. Я вже повнолітня і хочу йти за того, хто мені до вподоби. <...> Я хочу бути Костева і буду Костева», – рішуче заявила вона батькові [т. 22, с. 252]. Людяна й співчутлива, Галя на противагу Жені ніколи не могла спокійно споглядати на те, як карають селян у маєтку – «ховалася десь і плакала, а дивитися на людські муки не могла ніколи» [т. 22, с. 263]. За спостереженнями Дум'яка, вона «відмалку була в домі якось так як наймичка», «все більше на кухні та в челядній, з дівчатами жартує та співає, та й робить з ними все, що треба, всякого покривдженого та зневаженого потішить, запоможе, а не раз і випросить від кари. Таку вже їй Бог ласкаву душу дав. І все собі скромна, тиха, трудяща, а оте двірське життя вважала собі за Божий допуст, а не за жадне добро» [т. 22, с. 263]. Вона зізнається, що в поглядах на подружнє життя «мала перед собою живий приклад моєї сестри, ясновельможної графині, що з боєм серця носить свою графську корону і від першої хвилі свого подружжя мусила покинути думку по всяке щастя» [т. 22, с. 265]. Вигодувана молоком старої Дум'ячихи, Галя полюбила сільське життя, вболівала за долю селян, очікувала від скасування панщини добрих змін у їхньому житті, прагнула стати для них потрібною: «Все її в село тягло, до хлопської роботи; все надіялася, що панщина ось-ось скінчиться і що в селах почнеться нове, свобідніше життя. Вона з тим і вчилася, щоб колись бути корисною на селі, вчилася такого, чого ніякі панни не вчаться» [т. 22, с. 263]. Особистого щастя дівчина шукає поза шляхетським станом: «Мене справді не тягне до панства, мені всміхається життя, заповнене працею і осяяне любов'ю, і я даремне шукала такого життя між людьми могого стану» [т. 22, с. 265]. На зауваження о. Квінтіліана, що поміж селянами, котрі звикли «до свого скотячого стану» [т. 22, с. 265], вона може втратити себе, Галя гордо відповідає: «Ви зі свого становища дивитеся згори на тих простих людей і не привикли заглядати в їх серце» [т. 22, с. 265]. «От за те все я й полюбив її, як свою душу, і чую, що без неї не міг би й жити на світі» [т. 22, с. 263], – зізнається Кость отцеві Передримірському.

Характерною ознакою модерної поетики дослідники вважають еротизм²⁵⁹. На сторінках Франкових текстів відвертих еротичних сцен не знайдемо. У новелах «Різуни» та «Неначе сон» еротизм замаскований, декамеронівського типу. У «Великому шумі» ж маємо відверту й детально зображену сцену шлюбної ночі, виведену з натуралістичними рисами, про яку Женя розповідає в листі до свого батька: «Він [граф. – М. Л.] присунувся до мене ближче, обняв мене за стан, перший раз –

²⁵⁹ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. К.: Либідь, 1997. С. 78–83, 223–229.

їй Богу, таточку, перший раз! – поцілував мене в уста і почав говорити якість пес-тощі, почав шептати мені щось до вуха, просити, щоб я роздяглася, що пора спати <...>. Раптом кинувся на мене, як дикий звір, і вхопив мене в свої обійми. В одній хвилині не стало мого костюма, а на нім сорочки і штанів <...>. У нього, як висловлюються старі поляки, *rudendum equinum* нечуваних розмірів. Про щось подібне я й сном не снила й слухом не чувала. В тій хвилині він ухопив мене, як перце, на руки і, смочучи завзято мої уста, ніс, очі і лице, поклав мене горілиць на подушках. І тут почалося щось нечуване, страшне, болюче, чого більшої половини я не чула, попавши майже від першої хвилині в стан повного зомління» [т. 22, с. 294].

До модернізації української прози значною мірою спричинився літературно-писемний наратив. Щоденник, лист, мемуари, що набувають статусу художнього твору, наприкінці XIX – на початку XX ст. перестали вже виконувати суто інформативну функцію. Вони нерідко ставали засобом розкриття табуйованих інтимних тем і мотивів, побудови грайливих сюжетів, проникнення у глибини психіки персонажа – автора, нарешті демонстрували типового героя-інтелектуала, який, однак, не завжди дає собі раду з упорядкуванням власного внутрішнього світу («Лист» М. Коцюбинського, «Лист засудженого вояка до своєї жінки» О. Кобилянської, «Різуни», «Сойчине крило» Франка та ін.). У повісті ж Франка густа й насичена еротика (близька до порнографії), що йде з-під пера жінки (героїні чоловічого твору), з усіма відтінками й нюансами фізичних та емоційних переживань – явище абсолютно модерне.

У контексті модерністських Франкових пошуків сприймається й новий тип діалогу, що його пропонує письменник, – діалог із підтекстом. Щоб позбутися чоловіка, Женя вдається до послуг венеційського гондольєра. Суть їхньої розмови впливає лише з контексту:

«– Signora, позвольте сказати вам слово.

– Кажі.

– Ви терпите багато. Ви годні не такого щастя.

– А тобі яке діло? – відрубала я.

– Я, Signora, бідний, un rovero Veneziano [бідний венецієць. – М. Л.]. У мене жінка й діти. Гарні діти, і я готов віддати своє життя, щоб забезпечити їх життя. А мій заробок мізерний <...>.

Я додала ще три [тисячі. – М. Л.], останні, які мала.

– Спасибі, Signora. Ніхто ніколи не знатиме, відки вони. Я венеціанець, і ви не раз ще згадаєте мене. Цілую ваше серце, Signora!» [т. 22, с. 316].

У повісті Франко застосовує також імпресіоністичну техніку письма як засіб модерністської деструкції дійсності, зокрема в епізодах видінь та галюцинацій, які вже самі собою передбачають високу питому вагу суб'єктивних, мінливих вражень, зокрема зорових та слухових, як і засобу *audition colorée*, тобто синестезії образів різного походження: «Око не ворухиться з місця, але росте, швидко росте, двоїться. Тепер уже виразніше видно: се не одно око, але якась темна тінь щохвила заслоняє одно око, а друге жевріє раз у раз. І тук, тук, тук. – Що се за стукання? Перед кривавим оком видно не одну темну тінь, а дві. А за тими двома тінями виринає нараз більша, ширша, якась безформна і чорна тінь» [т. 22, с. 312]. Поет, на думку, Б. Рубчака, мусить вказати й на «перехресні» зв'язки чуттів і стимулів: колір, що пахне, запах, що звучить, звук, що блищить. Від цього читач мусить пережити справжній «шок пізнання»²⁶⁰. Криваво-червоний колір видає неясні звуки; стукання набуває якихось неокреслених форм, робиться щораз більшою тінню.

²⁶⁰ Рубчак Б. Пробний лет (тло для книги) // Розсіпані перли: поети «Молодої Музи». К.: Дніпро, 1991. С. 20–21.

Власне, інтерес до затіненого, прихованого, невідомого, а тому й таємничого, тяжіння до загадкових і спотворених форм, намагання знайти в них сенс чи й надати їм сенсу – ці ознаки притаманні модерністському, зокрема символістському, творчому методіві. XII розділ повісти – це якраз демонстрація таємниці й спроба розгадати її, перекласти на мову логіки. Але домінують у цьому гностичному процесі саме емотивно-чуттєві «рецептори». Та сцена – то своєрідний діалог між раціональним та інтуїтивним первнями людського «я», де перший ставить питання, а другий відповідає на них. Не випадково у потоці вражень пана Суботи рефреном відлунюють фрази «Що се?», «Що се таке?», «Що се може бути?», «Але що се?», «Що се за стукання?» і т. д. Логічно-раціональний інструментарій не спроможний впоратися зі справжнім шоком від фантазмагоричних візій, що й призводить до розчахнутости психіки персонажа: «Се в тебе самого так серце б'ється, – шепче йому якась несміла думка. Ні, неправда! Його серце б'ється якось ліниво, звільна, мов обезсилене болем. <...> Та нараз немов щось торкнуло його: поглянь ближче!» [т. 22, с. 311, 313]. Таємниця, що її пропонує розбурхана психіка, залишається нерозгаданою не лише для пана Суботи (хоча він пропонує для себе варіант розгадки: «Се смерть їде до нього своєю бричкою і своїми демонськими кіньми з кровавими очима» [т. 22, с. 312]), а й для читача.

Повість «Великий шум» тяжіє до символізації художнього часу й простору. Символіка твору, закорінена в реальній хронотоп (село Грушатичі, 1850–1856 рр.), водночас спрямована до трансцендентного, надчуттєвого, часом містичного. «Символом у поезії може бути все, – писав І. Франко. – Тут не йдеться про алегорію, про прикриття дійсності якимись апіорними ідеями. Йдеться про те, аби поет, змальовуючи певне явище, разом із тим умів порушити в нашій душі цілі акорди почуттів і уявлень, котрі б піднімали нашу фантазію до якогось нескінченного простору, відкривали б нам широкі горизонти думок і марень» [т. 29, с. 119]. Твір диспонує цілою системою символів, що дає підстави зарахувати його до символістських, жанрових та стильових аналогів якому (попри деякі художні недосконалості) в нашому письменстві відшукати важко. Наскрізний символ повісти, що винесений у назву, – *великий шум*.

Вона належить до низки Франкових творів (також «Перехресні стежки», «Неначе сон», «Терен у носі») із символічним заголовковим комплексом, де назви тяжіють до невичерпности (чи бодай гіперсемантичности) значення й апелюють не тільки (і не стільки) до логічного, а й до емотивно-чуттєвої сфери сприйняття тексту. Символ сам собою намагається позначити вічне через минуше, зникоме; передати те, що якраз і є справжньою реальністю, котра не піддається концептуалізації. Він часто має неконкретні трансцендентні сенси, виражає відчуття замезовости, сугерує оте «щось більше за нас». Символ, на погляд Сергія Аверинцева, найкраще розкривається завдяки зіставленню з суміжними категоріями образу, з одного боку, і знаку – з іншого. Будь-який символ – це образ; однак якщо категорія образу передбачає предметну тотожність самому собі, то категорія символу акцентує на іншому боці тієї ж суті – на виході образу за власні межі, на присутності власного сенсу, приховано злитого з образом, але не тотожного йому. «Предметний образ і глибинний сенс виступають у структурі символу як два полюси, що не мисляться один без одного і що водночас породжують між собою певну напругу, в якій і криється сутність символу. Стаючи символом, образ робиться “прозорим”, сенс “просвічує” крізь нього, дається йому саме як смислова г л и б и н а , смислова перспектива <...>»²⁶¹.

²⁶¹ Аверинцев С. Софія–Логос: Словник. С. 154.

З'яву символу «великого шуму» у прозі письменника дослідники пов'язують із Франковим перекладом поезії Миколи Некрасова «Зелений шум», здійсненим ще 1903 року²⁶². Підстави для такого висновку є. Рефрен перекладу «Іде-гуде Зелений Шум, / Зелений Шум, весняний шум!» [т. 11, с. 42–44] явно перегукується з початком повісти: «Іде, гуде великий шум! Великий шум, зелений шум!» [т. 22, с. 208]. Можна, мабуть, вести мову і про те, що один із мотивів цієї поезії Некрасова трансформовано у творі Франка. Ось він: «Одна все пісня чується / Мені в лісах, в лугах: “Люби, допоки любиться, / Терпи, допоки терпиться, / Прощай, поки прощається / І Бог тобі суддя”» [т. 11, с. 44]. Свого часу Іван Басс вказав на образ зеленого шуму в поезії Некрасова та аналогічний до нього ейдос із української народної пісні, що її навів і прокоментував Михайло Максимович у праці «Дні і місяці українського селянина» (1856)²⁶³. У своєму дослідженні Максимович не лише навів слова цієї весняної пісні з любовним мотивом, а й прояснив значення образу зеленого шуму: «Танок “Шум” побутує на дніпровському узбережжі. Дівчата стають у дві паралельні лави, одна за одною, і при цьому співають: “Ой нумо ж ми, нумо, / В Зеленого шума. / А в нашого Шума / Зеленая шуба...” Потім обидва ключі біжать разом уперед, співаючи якомога голосніше: “...Ой Шум ходить, по воді бродить, / А Шумиха рибу ловить, / Що вловила, то й пропила / Своєї дочці не вгодила. / – Пожди, доню, до суботи, / Куплю сукню і чоботи! / – Або ж мені сукню крайте, / Або мені жениха дайте! <...>” Так у цьому дівочому “Зеленому Шумові” відобразився Дніпро, що вбирається в зелень своїх лук та островів, шумить навесні прибутною водою своєю, даючи тоді повне привілля рибальству. Одного весняного ранку я бачив тут, що і води Дніпра, і його піщана “Біла коса” за “Шумиловкою”, і саме повітря над ним – усе було зеленим... Того ранку вів поривчастий *горішній* вітер; набігаючи на прибережні вільхові кущі, що цвіли тоді, він підіймав з них цілі хмари зеленкуватого квіткового пилу й розвіював його по всьому південному небосхилу»²⁶⁴ [курсив автора. – М. Л.]. На слушну думку Басса, вірш Некрасова «Зелений шум» написано під безпосереднім враженням від народної пісні, причому російський поет відтворив не пісню, а коментарі до неї, що їх здійснив Максимович, адже «окремі вирази з коментарів Максимовича дослівно перейшли у вірші Некрасова», як-от «ветер верховой», «кусты ольховые», «поднимает пыль цветочную, как облако: всё зелено». Отже, саме слова народної пісні могли послужити Франкові «певним збудником чи поштовхом» до створення образу великого шуму²⁶⁵.

Крім того, в опублікованих фольклорних записах Павла Чубинського (відомих Франкові) також знаходимо народнопісенну генезу цього символу: «А в нашого Шума / Зеленая шуба. / А Шум ходить по діброві, / А Шумиха рибу ловить»²⁶⁶. Михайло Грушевський писав з цього приводу: «Як симптоми весни, що вже прийшла і розбудила природу, годиться зазначити образи “зеленого шуму” розливу води. Перша тема, на жаль, звісна тільки в незначних останках, і не знати, чи вдасться знайти по ній щось більше. Ми можемо тільки інтуїтивно в сих виразах відчутти багатство сього мотиву розбудженого космічного руху, шуму зеленої весни»²⁶⁷. Олекса Воропай дійшов висновку, що «наш “Шум”, імовірно, був

²⁶² Чалий Д. Франко і Некрасов // Творчість Івана Франка. Збірник статей. К.: Вид-во Акад. наук УРСР, 1956. С. 311.

²⁶³ Басс І. Художня проза Івана Франка. С. 227.

²⁶⁴ Максимович М. Дні та місяці українського селянина. К.: Обереги, 2002. С. 41.

²⁶⁵ Басс І. Художня проза Івана Франка. С. 227–228.

²⁶⁶ Чубинский П. Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край: Материалы и исследования. СПб., 1872. Т. III. С. 52.

²⁶⁷ Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т., 9 кн. К.: Либідь, 1993. Т. 1. С. 201–202.

колись не чим іншим, як теж заморожуванням <...> шуму зеленої весни: листя на деревах, трав на луках, зелених врун на полях...»²⁶⁸ Франко, як нам здається, відчув цей мотив та оригінально реконструював його, вдаючись до цілої системи взаємозчеплених символів.

За своєю природою символ узагалі й *великий шум* зокрема тяжіє до невичерпності й передбачає множинність інтерпретацій. Насамперед – це природний катаклізм, виведений із романтичним перебільшенням: «Іде, гуде великий шум! Великий шум, зелений шум! Під його подихом стогне могутній Діл, гнуться мало що не до землі струнки білі берези, на долині тріщать старі дуби, скриплять і стогнуть осики, заводячи свій жалкий лемент. Рве стріхи на хатах, перевертає обороти, розносить солому зі стоділ, валить плоти та ліси, свистить у верхівках дерев і не дає їм покритися листом, реве та виє між крутими берегами річок, кидаючи довкола глину і каміння, мов здоровенний бугай» [т. 22, с. 208].

Великий шум символізує й суспільну активність селянства після знесення панщини: «Але-бо й по селах, по хатах, по церквах і коршмах, по душі народу йде шум не легший, як отсей шум розшалілої природи. Метушаться села, скрізь ідуть суперечки, сварки й лайки, залягає в душах якась глуха ненависть, вибухають, як ракети, дикі погрози і лунають від села до села» [т. 22, с. 208].

Символ *великого шуму* можна потрактувати також і як вічний і постійний природний колообіг. Відлік наративного часу повісті розпочинається на Різдво («Як почало о Різдві, то отсе вже минув і Великдень, а шум хоч би на хвиличку втих» [т. 22, с. 208]) і завершується тоді ж («А другого дня велично зійшло сонце, радісно роз'яснилося небо, тріумфом задзвонили дзвони по церквах на знак і на честь великого свята» [т. 22, с. 314]). Слід, до цього, відзначити, що стосунки між персонажами часто вимірюються саме природністю їхньої поведінки: «Він [о. Квінтіліан. – *М. Л.*] завидував тому мужикові [Дум'якові. – *М. Л.*], якого життя складається так просто й натурально, хоч при тім так виїмково й цікаво» [т. 22, с. 264]; «Природа подала свій голос, тиснучи парубків до дівчат і дівчат до парубків» [т. 22, с. 269]; «Галя сиділа серед свашок і слухала їх пісень та оповідань, та з-посеред молодезі частіше й частіше лунали сороміцькі пісні, безсоромні, смілі, пластичні і оригінальні, та при тім найвні і чисті у своїй натуральності» [т. 22, с. 275–276]. Зрештою, убивство Дум'яком Годієри виглядає як «щось дивне, хоч зовсім натуральне» і «нагле, незвичайне, а при тім таке натуральне» [т. 22, с. 306]. У межах авторської аксіології природність людського існування набуває сенсу ідеологеми: хто натуральний, той щасливий (Дум'як, Галя, стара Костева мати); доводиться страждати тому, хто відступив од того натурального трибу життя (Женя, Квінтіліан, Годієра). Цю істину збагнув і пан Субота, тому й помирився з Дум'яком, тому й пригощав усю грушатицьку громаду, тому й уклав із нею «план викупу сервітутів».

Великий шум – це також містичний оргіастичний первень у природі, а разом з тим – у естві індивідуума й соціуму: «Над'їхала осінь, вельможна пані, багата хазяйка <...>.

Сади, ще недавно обтяжені плодами, звільна позбуваються їх, осипаються з листя і доливають свій шум до широкого моря меланхолії, що розлилося над усією країною.

Тільки люди не чують тої меланхолії. Вони бадьорі, ситі і горді щасливо перебутою працею, обсмалені літніми спеками та повні гордоців і самозадоволення на вид тих багатих скарбів, видертих із рук природи.

²⁶⁸ *Воронай О.* Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис. К.: Мале видавниче підприємство «Оберіг», 1991. Т. 1. С. 311.

Чути веселі вигуки, срібні реготи дівчат та шепоти лицяння, – починається той новий великий шум ситого і п'яного життя, так характерний для нашого села» [т. 22, с. 284–285]. Можемо ствердити, що і зображення сцени шлюбної ночі, і детальний та розлогий опис весілля Галі Суботівни й Костя Дум'яка – не випадкові. Обидва наративи виконують антитетичну функцію, символізуючи відповідно дисгармонію та гармонійне поєднання у міжстатевих стосунках. Характерним є й відповідне зображення цих епізодів: повна відвертість статевого акту в першому випадку й делікатні натяки – у другому.

Великий шум – це й символ смерті. Пригадаймо візію кривавого ока, що її бачив пан Субота, а одразу за нею – його рефлексії з цього приводу й пароксизм жаху, викликаний ними. Крім цього, смерті заживають о. Квінтіліан, Годієра, граф Ошустовський.

Із символікою великого шуму пов'язані інші символи твору. Насамперед – релігійно-календарні (Різдво, Великдень, Провідна неділя). Різдво, як уже йшлося, – хронологічний початок і кінець твору. Саме перед Різдвом, на Святвечір, до господи Антонія Суботи прибуває його донька Женя (Євгенія). До слова, 24 грудня за старим стилем (6 січня за новим) – день мучениці Євгенії. На Провідну (Томину) неділю, після віча в корчмі, раптово стихає *великий шум*: «Всі аж роти пороззявляли, і ніхто не міг сказати слова. Як то? А вітер? А той шум, що завивав у берегах Грушівки зойком конаючого? А те стогнання, що доносилося з лісу, як стогнання вола, живцем рваного медвежими лапами? Ні, ані духу не чути» [т. 22, с. 219–220]. Релігійно-календарні символи вплетено в тканину повісти у найбільш важливі з погляду композиції моменти. І не випадково, адже згідно з народними віруваннями й обрядовою релігійною філософією вони символізують родинну єдність, а також поєднання світу живих і світу померлих, земного й трансцендентного вимірів буття. Ці символи дали письменникові змогу «ввійти» у систему взаємовідношень між речами та явищами видимого й невидимого світів. «Відповідності всього до всього іншого, – на думку Б. Рубчака, – існують у “засвітах”, у надреальному бутті, до якого має ключ тільки чарівнича уява поета, нагороджена своєрідними спіритуалістичними символами. “Поет-чарівник”, “поет-маг” – це вже не романтичний пророк, а таки справжній медіум, який “викликає” відповідності парапсихологічним зусиллям»²⁶⁹.

Цій самій меті служать і символи *кривавого ока*, *четвірки коней*, *що наближається беззучно*, *привиду покійника*, які найкраще прояснюють зв'язок між реальним і потойбічним і які до певної міри затирають межу між двома вимірами людської екзистенції.

Одна фраза «Великого шуму» натякає на ще один символічний вимір: «Якби не той холодний вітер, що реве над селом, <...> то село Грушатичі можна би вважати земним раєм» [т. 22, с. 210]. С. Аверинцев стверджував, що поняття «рай» здебільшого визначається як сад; місто; небеса. Перші два значення «еквівалентні як образи простору, звідусіль відгородженого і умиротвореного, прихованого, впорядкованого і прикрашеного, обжитого й дружнього до людини – на протигагу “темряві зовнішній” (Матв.: 22; 13), хаосу, що лежить за стінами»²⁷⁰. Зіставлення Грушатич із раєм у повісті Франка справді виглядає доречним. Читаймо уважно: «По обох боках річки розсілося велике підгірське село Грушатичі. Хати, до шнуру збудовані біля гостинця, тонуть у грушевих та яблуневих садках, та друга половина села, за річкою, розкидана по рівнині, де кому злюбитися, виглядає як ряд букетів,

²⁶⁹ Рубчак Б. Пробний лет (тло для книги). С. 21.

²⁷⁰ Аверинцев С. Софія – Логос: Словник. С. 147.

розсипаних по мураві» [т. 22, с. 209]. І далі: «Положене в плодючій долині, з трьох сторін обведене не дуже високими горами, що, опираючися о могутню стіну Ділу від заходу, з двох боків, на північ і на захід, обхопили село великим амфітеатром, мов велетенською зеленою підковою, воно тепер тулиться в своїх садках, що задля спізненої весни тільки що покрилися сріблястими бруньками» [т. 22, с. 210]. Вище вже йшлося про рух сюжету повісти від хаосу, невпорядкованости (на різних ви- мірах) до гармонії, майже ідилічності. Грушатичі (читай: Нагуєвичі), як свідчить наведений уривок, – не лише місце, де відбуваються події твору, а й своєрідний прообраз раю, тісно пов'язаний із символом великого шуму. Слід зауважити, що туга за раєм відчутна у творі досить виразно. Ось він у видіннях пана Суботи: «Та чимраз частіше з-поза тих понурих уяв виринали в його душі щось інше, мов без- межна панорама якогось далекого, сонцем залитого і пахощами надиханого краю. А по тім краю, як богиня по раю, ходить якась жіноча постать, осяяна рожевим блиском, заслонена золотим, ледве прозорчастим серпанком, ходить тихо і звільна поводить руками, простягає їх до нього, до свого батька» [т. 22, с. 310]. Останні слова і подальший монолог пана Суботи дають підстави співвіднести постать боги- ні, яка ходить по раю, з образом Жені, котрій вдасться-таки вирватися з пекельної темряви. У листі до батька вона зізнається: «Те, що було властиво змістом мого п е к е л ь н о г о (се слово підкреслюю) життя, лишилося для тебе зовсім чужим і невідомим» [т. 22, с. 292]. Односторонній діалог Суботи, звернений до доньки, виявляє пана як справжнього медіума: в наступному епізоді Женя повертається в батьківський маєток Різдвяної ночі в образі чорної дами. У фінальній сцені пові- сти вона разом із Галею прислуговує селянам на частуванні, що його організував пан Субота. Фінал справді майже ідилічний; досягнуто повної гармонії у природі, суспільстві й у душах персонажів. Така кінцівка твору випрозорює, на наш погляд, Франкову тугу за ідилією – особистою, суспільною, космічною.

Проблема свободи людини й соціуму – одна з основних у творі. На це кілька разів відверто чи натяками вказує сам письменник. «З усіх боків якісь могутні клі- щі обхоплюють їх [селян. – *М. Л.*] і грозяться стиснути їх наново, ще поки вони й засмакували гаразд дарованої свободи. Дарованої! <...> Еге-ге, чекай такої волі!» [т. 22, с. 227]. «Руського хлопа й на свободі б'ють, – каже пан Субота. – Він не доріс до свободи, любить ярмо так, як батіг» [т. 22, с. 248]. Донька дідича Галя – «зовсім свобідна й самостійна в кожнім своїм руху, в кожнім слові» [т. 22, с. 251]. І, нарешті, Женя зізнається батькові у скоєному злочині: «То був мій розвід. Так море дало мені свободу» [т. 22, с. 317].

Уже доводилося вести мову про те, що проза І. Франка кінця ХІХ – початку ХХ ст. тяжіє до глобальної проблематики, зокрема до з'ясування природи добра і зла у світобудові, місця людини у системі вселенських координат. Розв'язати ці та інші проблеми письменникові значною мірою допомагають твори з насиченою символікою; твори, які, природно, відходять од авторської позитивної аксіоло- гії, «заглядаючи» в ірреальне, потойбічне, вдаються до містики («Хмельницький і ворожбит», «Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Неначе сон»). «Великий шум» – органічне продовження світоглядних та естетичних пошуків Франка, своєрідний підсумок його прозової творчости. Завдяки складній і дина- мічній системі символів, яка тяжіє до невичерпности семантики, завдяки химер- ному зчепленню і перетіканню їхніх значень, завдяки суб'єктивній системі від- повідностей між речами, явищами й поняттями, характерній для символістського твору, можемо реконструювати принаймні кількарівневу систему світобудови. Рі- вень суспільства (соціуму, із сім'єю включно); рівень індивідуума з його багато-

вимірним внутрішнім складом; рівень природи; рівень метафізики; космічний рівень – ось певно не повний їх перелік. Кожен із них також неоднозначний у своїх вимірах. Між ними існує отой, доступний лише генієві митця, зв'язок, прихований у символах. «Сама природа символу, – розмірковував С. Аверинцев, – спрямована на те, щоб занурити будь-яке окреме (приватне) явище у стихію “первоначал” буття і дати через це явище цілісний образ світу»²⁷¹. Життя і смерть, Ерос і Танатос, рай і пекло, сього- і потойбічне, реальне й ірреальне, метафізичне, людина, природа, соціум і космос, глибоко індивідуальне й громадське – все це своєрідно поєднано у Всесвіті, модель якого й вивів Франко у своїй повісті. Ця модель – у перспективі й водночас у сьогоденні.

Повість «Великий шум» передбачає й відповідного читача, адже апелює не лише до логіки сприйняття, а й до асоціативності мислення, здатна сугерувати найтонші нюанси відчуттів (зокрема болю, жаху, тривоги) і вимагає від нього адекватної реакції. Символістський твір завше, на нашу думку, сповнений суперечности: намагаючись декодувати за допомогою системи символів складні взаємостосунки між речами, явищами, станами у Всесвіті, він витворює власний езотеричний світ, часто складніший від первісного, змушує читача вдаватися до складних інтерпретацій, «вживатися» у символіку тексту, «відкривати» чуттєво-емоційну сферу рецепції.

* * *

Гостре око дослідника добачило в цьому творі елементи експресіонізму – насамперед в ословленні гнітюче-депресивного настрою пана Суботи в Різдвяну ніч²⁷². Ба й значно більше: той-таки літературознавець виявив присутні риси цієї модерністської течії в новелі «На роботі» (опис макабричного царства Задухи), оповіданнях «Навернений грішник» (передсмертні візії Василя Півторака – «образ крику в нічній п'їтмі, крику, якого ніхто не чує»), «Панталаха» (містичний жах Спориша), романі «Перехресні стежки» (сновидіння Рафаловича, фантазмагоричне видіння Регіни)²⁷³. Р. Голод цілком слушно стверджує, що «спадкоємними зв'язками експресіонізм пов'язаний і з натуралізмом», в якого митці-експресіоністи запозичили «увагу до непривабливих, дискомфортних сторін реальної дійсності, курс на демократизацію тематики (урбаністичні мотиви, живопис соціального “дна”), біофізіологічне потрактування поведінки персонажів і, чи не найголовніше, бажання епатувати читача зображуваними картинами». Експресіоністи послуговуються засобами навмисної деформації дійсності, апелюють не так до раціональної, як до чуттєвої сфери читацького сприйняття²⁷⁴.

Галина Яструбецька доводить, що «науково-природничий контекст експресіонізму» полягає в дисиметрії, ентропії (тобто руйнуванні, деструкції), анізотропності (цебто відмінності властивостей середовища при русі в різних напрямках), енантіоморфності (простіше кажучи, дисиметричній дзеркальності), неоднорідності²⁷⁵. «Онтологізація смерті в експресіоністичних текстах пов'язана з апокаліптичними мотивами, що викликає есхатологізм художнього мислення», а «біль і смерть мають постійний ескорт – агонію, конвульсії, кров, рани, крик, стогін, муку <...>». Творчість експресіоністів, на думку дослідниці, зчаста має візійний

²⁷¹ Аверинцев С. Софія – Логос. С. 154.

²⁷² Голод Р. Иван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. С. 254.

²⁷³ Там само. С. 254–257.

²⁷⁴ Там само. С. 253.

²⁷⁵ Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму : Монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. С. 10.

характер. «Модус експресіоністичного героя визначається як екстаз, криза, злам (травматична свідомість)»; текст, отже, має екстатичну природу, де екстаз – це «момент прориву у трансцендентне, а, отже, вивільнення з матеріального; це – психічний “дев’ятий вал”, що нищить буденну людину й буденний світ, <...> руйнує, деформує, ламає, умертвляє заради народження нового, якісно іншого (експресіоністська катастрофічна іконографія)». Психологічно-світоглядна парадигма експресіонізму, за Г. Яструбецькою, включає в себе крайню емоцію, кризу свідомості, межу існування, інтенсифікацію пам’яті індивіда, активізацію його архетипів, танатографічний досвід; в образотворчому арсеналі експресіоністів, з огляду на це, вагомі функції здійснюють гротеск, гіпербола, синекдоха, оксиморон; барво- і звукосемантика згущуються до надриву, почуття і думки сконцентровано до вибуху. «Недарма мистецтво експресіонізму визначене як “мистецтво кричати” (О. Білецький), мистецтво нестямного екстазу, кошмару, що покликане струснути буденну людину, проїняти її жахом заради виведення зі стану відстороненого споглядання <...>»²⁷⁶.

У монографії авторка віднайшла ознаки експресіонізму в тих самих Франкових творах, що й Р. Голод (якщо станіславівський дослідник глибше омовив свої спостереження, то Г. Яструбецька обмежилася лишень констатацією), детально, однак, зупинившись на поемі «Похорон» і зарахувавши творчість Франка, як і О. Кобилянської, Лесі Українки та Архипа Тесленка, до виявів протоекспресіонізму в історії української літератури²⁷⁷.

Ознаки специфічного «гуцульського експресіонізму» Р. Чопик виявив у оповіданні «Гуцульський король» – «фактично, буквальному відтворенні оповіді довгопільського циркуліка Мандрика, який, вириваючи Франкові хворого зуба, заговорює його анестезійно-цікавими споминами про найлютішого ката опришків»²⁷⁸.

Визнавши за дослідниками цілковиту рацію, зауважимо з певністю, що експресіоністські риси присутні в таких Франкових прозових творах:

1) оповіданні «Микитичів дуб», а саме в тих епізодах, коли дітям стигне кров у жилах від страшних казок Митра, зримо підкріплених «фокусом» із «песім зіллям», та реквіємом Напуди, щого вона співає власноруч убитій дитині під дубом («Йой, доленько моя! Йой, дитинонько моя! Йой, жите моє безпросвітне!» [т. 15, с. 105]);

2) новелі «Поєдинок» з її мотивами двійництва (роздвоєння особистості), вкрай напруженим і драматизованим конфліктом між двома частинами розполовиненого «я», спрямованого, зрештою, на біографічну іпостась письменника, та верифікації справжньої сутності індивіда з конечною мортальною розв’язкою («Блиснув його карабін, – і мов громом уражений я покотився між трупи» [т. 16, с. 187]);

3) оповіданні «Мій злочин», де до надриву доведено внутрішній стан персонажа, котрим мотивовано потребу в прилюдному каятті у скоєному: «Ні, не видержу! Не можу довше видержати! Мушу прилюдно признатися до гріха, хоч знаю наперед, що на душі мені не буде легше від того. Адже ж відплата тут неможлива, бо яка ж відплата може винагородити невинно пролиту кров, надолужити замордоване життя?» [т. 20, с. 62]. Крик Франкової людини, явлений у слові й піднесений до широкого загалу, чи не більш експресивний від Мункової;

²⁷⁶ Там само. С. 10, 20–23, 27–28, 38.

²⁷⁷ Там само. С. 52–59.

²⁷⁸ Чопик Р. Гуцульський експресіонізм: від Івана Франка до Гната Хоткевича // Іван Франко: «Я єсть пролог...». Т. 1. С. 721.

4) в оповіданні «Отець-гуморист» вони виявні у сцені побиття «учителем» учня Волянського («І він сік, сік... Крик, виск, пишання нещасного хлопця, – ніщо не зрушувало ката») і т. д. [т. 21, с. 305], у позасвідомих реакціях дітей на поведінку «гумориста» («А вночі кричать крізь сон, плачуть, кидаються» [т. 21, с. 312]), зокрема й оповідача, котрий «душився від плачу» і котрого «щось стискало за горло, пекло внутрі, проймало болем, соромом і жалем», начебто він сам був винен у тому, що коїлося, немовбито здійснював тяжкий злочин, «дивлячися спокійно на се катування, не кричачи гвалту або не лігши сам під удари» [т. 21, с. 306];

5) оповіданні-притчі «Терен у нозі» – в експресивних описах психологічних станів Миколи Кучеранюка і його душевного, часто нечутного крику, котрий виявляється в гарячій молитві, палкій сповіді та привселюдному чині прощення;

6) оповіданні «Під оборогом», в якому передано екстаз малого Мирона у протистоянні з хмарою-велетнем;

7) повістці «Як Юра Шикманюк брів Черемош» у передаванні емоційно-надричних станів Юри та Мошка Галапаса;

8) повісті «Великий шум» – ув описах галюцинацій та видінь пана Суботи, викликаних настроями важкої меланхолії, розпачливого листі Жені тощо.

Цей перелік творів Франка з виразними ознаками експресіонізму, вочевидь, неповний, а з'ясування стосунків «Франко – експресіонізм» потребує ще ґрунтовних студій. Йдеться зараз про інше, а саме про те, що, по-перше, експресіонізм як модерністська течія у творах письменника часто впливає з давнішого натуралізму, який, як знаємо, закорінений у дослідження психології персонажа, з-посеред іншого, й емотивного його світу.

По-друге, експресіонізм у літературі, на глибоке переконання, живе не відособлено, «у чистому вигляді», а тісно співіснує з іншими модерними течіями (імпресіонізмом, декадансом, символізмом, сюрреалізмом тощо). Така вже специфіка модернізму кінця XIX – початку XX ст., коли митцеві йдеться насамперед про незглибну й загадкову душу людини, її дух та розум, котрі різними способами співвідносяться з Всесвітом: всотують враження, впадають у транс, «викидають» емоції, сни, видіння, галюцинації, силкуються розшифрувати символи, які незбагнений Світ їм подає і в яких, зрештою, в них існує... Всі оті «ізми» цілком справедливо названо течіями, а не напрямками, адже межа між ними напрочуд тонка, інколи втрачається зовсім, наприклад, коли образи (епізоди) А, Б, В одного літературного твору можна оцінювати крізь призму різних модерних течій. У літературознавстві міцно закріпилася думка про цілком протиставні (різнобіжні) ознаки цих течій, скажімо, імпресіонізму та експресіонізму (О. Черненко, Р. Чопик, Г. Яструбецька²⁷⁹). Так, Олександра Черненко стверджувала: «На протигагу до фіксування моментального враження від дійсности, себто імпресії, та цілковитої пасивности суб'єкта, якому цей Eindruck [враження. – М. Л.] має розкрити суть даного явища або речі, ми маємо тепер динамічний вияв активного суб'єкта, – його експресію, себто Ausdruck [вираження. – М. Л.] сутности даного явища чи речі, створений інтуїтивною візією суб'єкта»²⁸⁰. Звісно, кожна з течій має набір конститутивних ознак, котрі виписують її сутність та межі; ясна річ, що основною відмінністю між імпресіонізмом та експресіонізмом є та, що перший закорінений в осягальне, доступне органам чуття, другий – виходить поза межі чуттєвого,

²⁷⁹ Черненко О. Імпресіонізм та експресіонізм // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 3-х кн. К.: Рось, 1994. Кн. 1. С. 208–209; Чопик Р. Гуцульський експресіонізм: від Івана Франка до Гната Хоткевича. С. 724–728; Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму. С. 11–28.

²⁸⁰ Черненко О. Імпресіонізм та експресіонізм. С. 208.

акумулюючи згустки відчуттів, емоцій, екстазів, не раз «просіяних» крізь свідомість²⁸¹, котрі, однак, часто стаються вибухом внаслідок... тих-таки вражень від дійсності. Фіксація отих плинних та мінливих вражень від реальності – здебільшого не самоціль, а служить меті зазирнути в душу людини, побачити, як, власне, ті враження впливають на поведінку, мислення, мотивації вчинків тощо. Спадає на гадку персонаж новели Володимира Винниченка «Олаф Стефензон», котрий напрочуд просто і влучно висловив основну інтенцію мистецтва зламу століть: «Людина – це рух переживання, це думка, радість, печаль, мрія, страждання, надія. Техніка? Форма? Давайте її сюди, давайте найкращу, найдосконалішу форму: імпресіонізм, примітивізм, натуралізм, чорт-біс, все, що може *найкраще обкреслити людину*, давайте все сюди!» [курсив мій. – М. Л.]²⁸².

Іншими словами, цілковита відособленість стильових модерністських течій можлива хіба що в теорії, на практиці ж, у живому мистецькому творі, вони бувають або ж видимо поєднаними, або ж – існувати за кадром, одна – як передумова чи наслідок іншої. Чи розпачливий крик на полотні Е. Мунка вибухнув з грудей людини не внаслідок її вражень від цинічного світу, що залишилися за кадром? А екстаз малого Мирона («Під оборогом») не детерміновано скупченням його попередніх імпресій від страшною хмари-велетня, котра от-от скине смертоносний град на людські жита-пшениці? Так само експресивний імпресіоністичний пейзажний опис з «кровою загровою», «огнистими платами», «пурпуровою пожежею», тужним голосом трембіти, від якого «у Юри мороз пішов поза плечима» [т. 21, с. 440], зітканий із вражень персонажа, вибухає в свідомості Шикманюка твердим наміром убити Мошка, навіть коштом власного життя: «Нема старшої ради, нема! Вже як-сми наважився, так мусю зробити. <...> Нехай мене карають, нехай вішають! Хіба мені жаль життя? Що воно варто? <...> Я буду для нього карою Божою. Нехай інші каються, на нього дивлячись. <...> Як Бог на небі, а я ось тут, так за пів години буде по тобі! Аус, Мошку!» [т. 21, с. 441].

З цього погляду можемо з певністю вести мову про *дисперсивність* стильових ознак модернізму, в лоні якого течії існують не паралельно, а з високою можливістю валентності, поєднуваності елементів у межах одного художнього твору. Повертаючись до повісті «Великий шум», відзначимо, що, наприклад, видіння пана Суботи (умовний епізод А) можна розглядати крізь призму декадансу (стан хандри, меланхолії, психічної неврівноваженості), імпресіонізму (його враження), сюрреалізму (галюцинаторний опис), експресіонізму (есхатологічні одкровення, осяяння, що викликають пароксизм жаху та емоційне виснаження).

* * *

Повість «Великий шум» стала об'єктом критичних оглядів. На шпальтах «Ради» за 1907 рік у рубриці «З українських журналів» вміщено огляд «Літературно-наукового вісника» за серпень–вересень того-таки року. Оглядач, підписаний криптонімом М. Ж.²⁸³, відвів у своєму дописі місце й для Франкової повісті, яку, щоправда, названо «Зелений шум». В огляді, зокрема, йдеться: «Повість Франка малює події бурхливого 1848 року в Галичині, до якого наш повістяр любить частенько звертатися у своїх писаннях, малюючи ті часи як короткий мо-

²⁸¹ Див. детальніше: *Яструбецька Г.* Динаміка українського літературного експресіонізму. С. 11–28.

²⁸² *Винниченко В.* Олаф Стефензон // *Винниченко В.* Краса і сила: Повісті та оповідання. К.: Дніпро, 1989. С. 628.

²⁸³ Дмитро Дорошенко (1882–1951). Див.: *Дей О.* Словник українських псевдонімів та криптонімів. С. 235.

мент підйому національної й соціально-політичної свідомости українського народу в Галичині, од його верхів – тодішньої інтелігенції – духовенства – і до глибоких мас селянства. Канвою для своєї новішої повісти д. Франко взяв конфлікт, який відбувається на ґрунті ліквідації кріпаччини, між селом і “двором”; він майстерно змальовує, як серед темних, забитих, принижених віковою неволею селян поволі зростає свідомість; як серед них виростають сильні характери, що разом з усією громадою, яка наосліп бореться проти панських претензій, стають до боротьби проти намагання поміщиків повернути в тій або іншій формі давні кріпацькі відносини. Такого протестанта, що належить до молодой, тільки що народженої під первими подувами волі молодой сільської інтелігенції, показує нам автор в особі Костя Дум’яка, що в свідомості своїх людських прав і власної гідности сягає до такого “зухвальства” в очах пана, що наслідуюється сватати його дочку, панну Галю. Сильними, пластичними рисами змальовано й цього пана – Суботу, русина по походженню і навіть по вірі, але зовсім споляченого; автор показує ту бурю, ту революцію в душі старого пана-кріпачника, коли він бачить, як перед його очима валиться старий, віками посвячений лад і повстає щось зовсім нове, нечуване і непередбачене, надходить “кінець світа”, коли ті самі хлопи, яких він ще вчора міг бити досхочу канчуками на своїй стайні, тепер виділяють з свого осередку такі типи, як “анархіст” Кость Дум’як. Дуже цікава постать о. Квінтіліяна Передримірьського <...>. Се був один з предтеч сучасного москвофільства і разом з тим надзвичайно типовою фігурою для своїх часів, яку д[оброді]ю Франкові вдалось змалювати з майстерною влучністю. Повість читається з великим інтересом: почувается, що в ній, за кількома десятками років, що ділять часи її подій од нас, б’ється пульс життя, що в’яже нас близько з теперішніми часами, що так дуже нагадують “весну народів”, яку, хоч і по-своєму, але все ж таки пережив у 1848 році український народ в Галичині. Ми з цікавістю ждемо дальших розділів цієї, в усякому разі одної з важніших літературних наших новинок цього року»²⁸⁴.

Газета «Рада» за 1908 р. у рубриці «З українських журналів» повідомила, що груднева книжка (1907) «Літературно-наукового вісника» містить закінчення повісти «Великий шум», і зазначила, що твір «визначається звичайними для цього майстра пера високими прикметами художньої творчости і добре передає загальний настрій різних класів громадянства після скасування в Австрії кріпацтва»²⁸⁵.

Схожий огляд («Літературно-науковий вісник». III том за 1907 рік») за підписом *Омега*²⁸⁶ опубліковано й у газеті «Діло». У ньому також подано стислу інформацію про перші розділи Франкового твору. «Повість Франка “Великий шум” визначається всіма прикметами великого таланту; вона читається легко, її герої виступають перед нашою уявою пластично, атмосфера, серед якої живуть ті герої, змальована вірно, – а при тім усім повість написана прегарною, поетичною українською мовою. В тім новім своїм творі зображує автор перші попанщизняні роки в Галичині. Панщина – погребана; кристалізуються нові форми суспільного життя; тих нових форм не розуміє ані двір, ані селяни – іще панує в поняттях хаос, але з того хаосу вже починаються видобувати серйозні, енергійні, свідомі одиниці вроді “анархіста” Костя Дум’яка, і вони починають надавати тон селу, вони починають організувати село та брати в ньому провід у боротьбі з темними його силами»²⁸⁷.

²⁸⁴ М. Ж. З українських журналів. «Літературно-науковий вісник». [1907, серпень–вересень] // Рада. 1907. № 233. 16. X. С. 3.

²⁸⁵ [Б. н.]. З українських журналів // Рада. 1908. № 15. 18 / 31. I. С. 2.

²⁸⁶ Василь Щурат. Див.: Дей О. Словник українських псевдонімів та криптонімів. С. 286.

²⁸⁷ *Омега* [Щурат В.]. «Літературно-науковий вісник». III том за 1907 рік // Діло. 1907. № 240. 6. XI. С. 1.

Франків твір високо оцінив Гнат Хоткевич, добачивши в його назві приховану іронію: «І таємна якась, глибоко-глибоко скрита велика іронія чується в сім заголовку. І не показує її автор ніде, а ти її відчуваєш. Болюча іронія... Люди людям скинули одні ланцюги – вигадали натомість багато інших, ще гірших. Ідея широка – і письмо широке, розлоге, старою манерою <...>». Критик звернув увагу на особливості індивідуального стилю письменника, оприявнені в повісті: «Наше вухо занадто навикло вже до інших гармоній, і тому таке трактування, як у Франка, здається вже нам архаїчним. Але тут чуєш, що перед тобою просто людина, котра занадто мало має часу, аби стежити за дрібницями форми <...>. Іноді ри-сунком такий широкий, що не вміщається в рамки звичайної повісти, а іноді автор різьбить ажурно – і все ще бачиш, що міг би, й міг би, й міг би ще різьбити, ще заглиблюватися»²⁸⁸.

Крім того, специфіку Франкового письма Хоткевич вивів із психобіографії автора: «Ви подивіться, як беззв'язно і безсистемно впливають подія за подією в “Великім шумі” – але всі вони мають щось зі спільного в собі. Мовби з багатої, бездонно багатої скрині бере хто дорогі скарби і кидає в непорядку перед тобою. <...> Ви не бачите консеквенції; психології ніби зовсім нема – і ніби вона є, і то якась вища, бо Франко малює так, як природа. <...> Бо логіка автора іде своїми, не вашими стежками <...>. Але той, – підсумовував рецензент, – хто в тиші сумерку глибоко і співчутливо задумається, хто спитає себе – якими вершинами літав Франко і якими низами повзав, і спробує піднятися на ті вершини і спуститись в ті низи – тому відкриються страшні і, не боячись банальности, скажу, криваві картини. Той зрозуміє страшну XII главу, що стане колись причинком психіатричних студій, і середньовічним проклятим підземеллям покажеться йому наша суспільність, а в ній, в сій синтезом людської злоби вигаданій ямі, – замучений, скований, з терновим вінком на голові чоловік»²⁸⁹.

У повісті «Великий шум», за спостереженнями А. Крушельницького, автор «відтворив найширшу шкалу настроїв звільненого селянства: радість, що виливається в п'янстві; ненависть до панів, приховувану досі і виявлювану тепер; тривогу через повернення панщини». «Персонажі цієї повісти змальовані могутньою рукою митця, – вів далі критик, – котрий у своєму творі подав прелюдію до розвитку стосунків у лоні українського суспільства Галичини другої половини ХІХ ст.». Твір має велике значення не лише з мистецького погляду; в ньому викристалізувався погляд автора на еволюцію суспільних, економічних і політичних відносин серед українського народу після звільнення з ярма панщини²⁹⁰.

Крушельницький у праці «Szkice z ukraińskiej literatury współczesnej: Iwan Franko. Wasyl Stefanyk. Iwan Semaniuk. Łeś Martowycz. Mychajlo Kociubyńskij», що її написав першою чергою для польського читача, назагал високо поцінував творчість Франка, і то не лише прозову: «Іван Франко – це постать найвидатніша, найвища в українській літературі, то велетень, котрий витиснув печать свого духу на нашій епосі». Запитуючи, в чому ж криється головна сила Франка-письменника, Крушельницький відповів: у новелі й поезії; «у новелі як такій, гарній і виразній, котра відзначається ще й тим, що нею Франко заклав підвалини шедеврів української літератури в цьому жанрі (Стефаник, Черемшина та ін.)»²⁹¹.

На думку Крушельницького, Франко зрозумів і відчув усі літературні напрями, «а його характер людини енергійної і вразливої на всі вияви життя схилив до

²⁸⁸ Хоткевич Г. Літературні вражіння. С. 396–397.

²⁸⁹ Там само. С. 398–399.

²⁹⁰ Kruszelnyckij A. Szkice z ukraińskiej literatury współczesnej. S. 32.

²⁹¹ Ibid. S. 5, 8.

захоплення всім найкращим у всіх літературних школах». Його основна літературна діяльність стосується до того часу, коли «європейські літератури всевладно охопив натуралізм», у руслі якого написано бориславські оповідання, збірку «В поті чола», повісті «*Voа constrictor*», «Для домашнього огнища», роман «Перехресні стежки». Попри значні здобутки Франка в лоні цього напрямку, «вершина його поетичної слави лежить далеко поза натуралізмом». Франко як поет усією своєю творчістю свідчить про те, що «геніальна людина здатна стати понад усіма літературними школами, піднятися над усіма напрямками, зриваючи з кожної царини найгарніші квітки, але не обмежуючись жодною літературною школою і знаходячи в своїй душі відгомін на всі явища життя»²⁹².

М. Євшан, спершу зазначивши, що «повісті від останніх проб Франка у нас так якби й не було»²⁹³, пізніше вельми критично оцінив «Великий шум»: «Або що се за настрої, в якому Франко писав “Великий шум”, власне, розділи кінцеві тої повісті, які діють на читача, як повна грози містична візія? Се настрої неначе чорної меланхолії, де чорні ворони залягають небо; настрої, який знаходить на душу несподівано, здавлює її, як спазм, і кладе перед очі дикі, страшні візії»²⁹⁴.

У листі від 7 листопада 1907 р. Христя Алчевська писала Франкові: «Захоплююсі нині читанням “Зеленого Шуму” і потроху починаю розуміти, через що не треба в літературі замовчувати темних сторін життя (розуміти поезію прозаїчних сцен і красу боротьби життєвої...). Дуже каюся, що сперечалася з Вами про це; спокутую свій погляд, свій гріх: я на цю тему багато думала і прийшла до переконання, що навіть у віршах мусить бути філософія життя, як і в прозі...»²⁹⁵. Алчевська мала на увазі свої міркування про призначення поезії, що їх вона висловила в листі до Франка від 4 вересня 1907 р. у відповідь на рецензію на її збірку «Туга за сонцем». Згідно з естетичними поглядами Алчевської, у віршах не варто писати про «бруд і жорстокість» боротьби за існування, адже «у всьому тому темному» багато «дріб'язкового, низького, звирячого»; натомість варто обстоювати «культ краси» «в значенні ідеальному». На думку поетки, слід розрізняти «природу в її проявах не вольових» та «природу вольову», «природу людини»; перша сповнена гармонії, друга – дисгармонії²⁹⁶.

Михайло Рудницький, оглядаючи великоформатні Франкові твори, оцінював їх не надто високо й дещо однобічно стверджував: «Що залишилось із повістей Франка? Спроба дати соціальну студію середовища, як у “*Voа constrictor*” і “Борислав сміється”; спроба дати психологічну повість, як “Для домашнього огнища”, найкращу річ з погляду композиції, легка молодецька спроба “Захар Беркут”, що й досі цікавить шкільну молодь. А проте ні ті перші згадані студії у дусі Золі, ні “Перехресні стежки” та “Основи суспільности” не дорівняли ні Свидницькому, ні Мирному, ні суспільницьким тенденційним студіям Чернишевського та Герцена. Всі ці повісті, так само як і “Великий шум”, цікавіші як експерименти, ніж як

²⁹² Ibid. S. 32–33. Микола Євшан перебільшував, закидаючи Крушельницькому, буцімто він при аналізі твору занадто часто переказує його сюжет: «Взагалі я уважаю методу автора за схиблену, бо вона зовсім перестаріла. Сам зміст не може становити головної частини критичного нарису. <...> Я говорю тут очевидно про передавання, *переповідання змісту як фабули*» (Євшан М. Antin Kruszel-puskuj. Szkice z ukraińskiej literatury współczesnej. Коломия, 1910. 69 s. [Рец.] // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. С. 533). Праця Крушельницького, попри деякі справедливі зауваження Євшана, містить чимало цінних висновків та узагальнень.

²⁹³ Євшан М. Здобутки української літератури за 1911 рік // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. С. 277.

²⁹⁴ Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності). С. 150.

²⁹⁵ ІЛШ. Ф. 3. № 1654. Арк. 18.

²⁹⁶ Нахлік Є., Нахлік О. Алчевська Христя // Франківська енциклопедія. С. 35–36.

літературні твори. Коли Франко й мав на думці дати аналізу суспільного середовища, то ані методи, ані матеріал, яким він засобився, не довели його до атмосфери могутніх картин автора “Жерміналю”. Франко надто легко зупинявся на зав’язці, надто простолінійно йшов до розв’язки, і те, що складається на саму вартість твору – процес між вихідною і прихідною точкою – не цікавив його; наслідок простий: його герої не мають нічого з тих почувань, що хвилювали його самого, атмосфера, якою вони дишуть, передана ним поверхово, публіцистичною рукою»²⁹⁷. І далі: «Франко вважав техніку повісти за надто легку справу. Взявся він до повістей у молодому віці, коли людина не має досить досвіду ні спокійного погляду на світ, щоб відтворювати середовище та типи. А саме така повість була ідеалом Франка, вродженого й переконаного реаліста. Повість такого типу вимагає боротьби з композицією. У Франка психологічний зв’язок між автором і його героями був занадто поверховний: ці герої не спонукували його до такої аналізи, щоб у ній залишилось тепло, необхідне для життя твору»²⁹⁸. Навмисно наводжу довгу цитату, аби показати, що М. Рудницький надто суб’єктивно, поверхнево й різко оцінював Франкову творчість, зокрема велику прозу. Переконаний, що повість «Великий шум», попри недоліки й огріхи в сюжеті й композиції, залишає помітний слід в розвитку української літератури, зосібна в пошуку оригінальних шляхів її модернізації.

Події новели «Син Остапа» (1908) відбуваються у сновидінні, змістом якого є алогічна поведінка божевільного, зокрема різка зміна його настроїв. У сюжеті цього короткого твору виокремлюється кілька основних «вузлів»: зустріч оповідача з 15–18-літнім юнаком, котрий називає себе сином Остапа, домагається спадку по батькові і виявляється божевільним; подорож обох персонажів у супроводі поліціантів до поліційного відділку й ексцентрична поведінка хлопця; і, нарешті, пуант: «син Остапа» стріляє з револьвера в голову оповідача. При цьому Франко використовує засіб так званого неоголошеного сну, коли читач не знає про сновидійний характер твору, але вже перебуває в часопросторі сновидіння.

І. Денисюк кваліфікував жанр твору як шкіц²⁹⁹ – різновид белетристичного (не публіцистичного!) нарису з нахилом до фрагментарності, безсюжетності й побіжного, «штрихового письма»³⁰⁰. Шкіц також – «стислий, ескізно окреслений твір, своєрідний начерк, зразком якого може бути новела “На золотих богів” Г. Косинки»³⁰¹. На нашу ж думку, «Син Остапа» має всі ознаки новели, а саме лаконічність (обсяг становить неповних чотири сторінки у 50-томовому Зібранні), внутрішню місткість, редукцію описів і передісторій, одного персонажа, за яким ведеться прискіпливе спостереження (інші, як-от оповідач, комісар поліції – відтягнені на дальній план), підтекст, чимало недомовленостей і загадок, які спонукають дослідників до пошуків та реконструювань. Виразної художності та сугестивності додають новелі химерне плетиво сновидіння, гротеск, а також ті індивідуальні мовно-стилістичні ознаки та подієвий фактаж, котрі дають змогу пластично змоделювати поведінку божевільної людини.

Сюжет новели майже не визнає каузальних зв’язків між епізодами; автор не дошукується, як це нерідко траплялося раніше, причин хвороби свого персонажа, не повідомляє про його статус, не прогнозує його майбутньої долі – нічого не вилумачує й не пояснює. Тому в тексті твору так багато загадковості й таємничості.

²⁹⁷ Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Львів, 1936. С. 168.

²⁹⁸ Там само. С. 170.

²⁹⁹ Денисюк І. Австрійські мотиви у прозі Івана Франка // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 2. С. 144.

³⁰⁰ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. С. 195.

³⁰¹ Літературознавча енциклопедія. Т. 2. С. 588.

Вагому роль у новелі відіграє діалог, побудований із максимально лапідарних фраз, з яких, власне, оповідач (один із його учасників) зробив висновок про психічну хворобу відвідувача. Ось, наприклад:

«Питаю його, як називається.

– Я ніяк не називаюся.

– А яке ж твоє ім'я?

– Син Остапа.

– А як тебе кличуть?

– Du або Schweinskerl [тобто ти або свиня. – *М. Л.*] <...>.

– Що ж вас пригнало?

– Я син Остапа.

– Якого Остапа?

– Не знаєте Остапа? Його в Відні всі називали не інакше, як Остап.

– Не можу знати. Може, Остап Терлецький?

– Тер-тер-тер-ррр, – затеркотів син Остапа. – Прокляте свинство називатися так, що чоловік мусить зламати язик, аби вимовити його. Я приїхав по спадок по Остапі» [т. 22, с. 323–324].

Син Остапа, котрий відвідує оповідача, – «молодий, безвусий ще хлопчик, може 15–18 літ, у якімось спортовім, не шитім, а плетеним із синьої волічки убранні, що щільно облягає його молоде пахуче тіло, і в плащику, на взір сокольського» [т. 22, с. 323]. Чудернацька одежа, дивний спосіб вести розмову, нав'язливі ідеї, що ними опанований персонаж, упевнюють оповідача в божевільлі хлопця. Той назвав себе паничем, котрий любить «пси, коні і кокоток», безапеляційно заявив, що йому в спадок належить 100000 ринських, на ренту від яких він планує жити, вимагає негайно вести його до директора поліції, погрожуючи співрозмовникові револьвером. Ба більше, захворювання сина Остапа виявляє симптоми буйного шаленства: у трамваї «він наробив страшного вереску, кидався і копався, мов навіжений, кусав усіх і дряпав нігтями до крові»; «він устиг порозбивати всі шибки в вагоні, всі дзеркала і поперед усього скляну баню електричної лампи, не перестаючи при тім вити, та ревити, та вищати, імітуючи різні звірячі голоси»; у поліцейському відділку «він у страшнім болю кидався і ревів, та гатив поліціантів іззаду кулаками, та микав їм з лютості волосся цілими жмутами, дер їх нігтями, поки зовсім не окровавив їх» [т. 22, с. 325].

Однак оповідача (свідка цих сцен) найбільше вражає кардинальна зміна настрою протагоніста, котра також свідчить про важку душевну недугу: «І тут нараз яка ж зміна! Замість шаленого крикуна просто хлопчик-душка. Мов малпочка, сердечно регочучись, він поскакав по канцелярії та й гиц на коліна до старого директора. Обхопив за голову та й став сміючись цілувати його лице і колючу бороду. <...> Вивернувши кілька козликів на дивані, він знов штрикнув на коліна директора і почав цілувати його» [т. 22, с. 325]. Втім, нав'язлива лагідність знову змінюється агресією: коли оповідач просить віддати хлопця в клініку для божевільних, той, вибравши зручний момент, стріляє йому в голову. Фінальний епізод новели є її пуантом і водночас вендепунктом: «Я закричав страшенно – і прокинувся. Голова справді боліла, але я даремно шукав крові, що плила б від дійсного пострілу. Значить, то був тільки сон» [т. 22, с. 326].

І. Денисюк зазначав, що твір «Син Остапа» «заснований на підсвідомості хворого вже автора, на його галюцинаціях»³⁰². Беручи до уваги те, як детально й пластично описано в новелі поведінку божевільного, можна припустити, що

³⁰² Денисюк І. Австрійські мотиви у прозі Івана Франка. С. 144.

таку сонну візію бачив сам Франко. Зрештою, вже доведено, що власні сновидіння й галюцинації письменник нерідко переносив на сторінки своїх творів («Перехресні стежки», «Великий шум»). Сонна візія самого автора, отже, є одним із джерел сюжету новели. Засіб сновидіння Франко використовував у своїй творчості постійно, починаючи від «Петрів і Добошуків» та циклу «Борислав». Однак наприкінці першого десятиліття ХХ ст. ірреальне (іраціональне) стає надто важливим компонентом не лише творчого, а й загалом психічного життя письменника. Не випадково дві його останні новели – «Неначе сон» (1908) та «Син Остапа» – вдягнуті в шати сновидіння, де візійна дійсність поставлена в паритетні умови з дійсністю реальною. Точніше було б сказати, що ці новели є сновидіннями у формі літературного твору. Маємо тут справу з особливим психотипом Франкової творчості з виразним сновізієним дискурсом, ферментованим, звісно ж, попередньою художньою та науковою практикою митця.

Зацікавлення Франка сновидіннями, візіями, галюцинаціями, іншими несвідомими психічними процесами (наприклад, автоматичним мовленням [новела «Із записок недужого», «Перехресні стежки» тощо]), їх активне використання у творчості дає всі підстави називати його одним із предтеч сюрреалізму не лише в українській, а й у світовій літературах, адже сюрреалісти активно експлуатували власні й чужі сновидіння, штучно стимульовані візії, фіксували мовлення божевільних, п'яних. Однак має рацію Р. Голод, коли твердить, що «у власних естетичних пошуках письменник випереджав розвиток світового літературного процесу»³⁰³, а в новелі «Син Остапа» виокремлює такі сюрреалістичні прийоми й засоби зображення, як динамічний перебіг подій, калейдоскопічне нагромадження образів, суміш комічних та незрозумілих ситуацій, фрагментарність, «мигтіння образів», фотографічно точне відтворення деталей розмови, подекуди натуралістичний дрібнопис, акцентування на проявах психопатології героя, невмотивованість окремих подій та вчинків персонажів, естетизація потворного³⁰⁴.

У тексті новели згадано постать Остапа Терлецького, Франкового приятеля. Свого часу обом довелося жити в одному помешканні разом з Михайлом і Анною Павликами. Цікаво, що в листах Франко називає Терлецького просто Остапом [див.: т. 48, с. 104; т. 48, с. 182 та ін.]. Одруженим ніколи не був, хоч із того-таки епістолярію Франка довідуємося, що сватався до Анни Павлик [т. 48, с. 132–133], а зі спогадів сучасників – що пережив нещасливе кохання з Емілією Окуневською³⁰⁵. Помер 1902 року, й тоді ж Франко написав нарис «Д-р Остап Терлецький. Спомини і матеріали». У ньому знаходимо цікавий факт, що кидає світло на загадкову постать «сина Остапа» і також може бути джерелом сюжету новели. «Десять у половині 70-х років, перед Остаповим арештуванням, був у Відні молодий військовий лікар Павлюх, колишній “січовик” і приятель Терлецького. Він одержав якийсь спадок, значну як на русина суму 20000 гульд[енів], які держав при собі. Та ось одного разу – так оповідав про се сам Терлецький – Павлюх прийшов до нього з заклопотаним видом і попросив його переховати якийсь час ті гроші у себе, додаючи, що має намір віддати їх на українські публічні цілі, а його сім'я противиться тому, так що він боїться, щоб у нього не вкрали їх. З тими словами він перед Остаповими очима вложив 20 тисячкових банкнотів у коверту, запечатав її й передав без свідків Остапові, який і сховав їх у свою скриньку. Павлюх пішов і кілька неділь не показувався, аж випадково з газети Остап довідався, що його приятель

³⁰³ Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття. С. 268.

³⁰⁴ Там само. С. 273.

³⁰⁵ Ок[унев]ський Я. Пам'яті Остапа Терлецького // ЛНВ. 1902. Т. 20. Кн. 3. С. 167–175.

збожеволів і був відставлений до шпиталу. Його божевільство з острої форми перейшло в стан тихого ідіотства, в якому Павлюх незабаром і вмер. За грішми ніхто не допитувався, бо ніяка родина й не думала стежити за ними, а Павлюхів страх перед обікраденням був лише об'явом його душевної слабости. Та проте Остап, хоч мав усну заяву хорого, що гроші призначалися на публічну ціль, зголосився з ними до суду. Там урядники аж зачудувалися надзвичайній сумлінності Терлецького і в очі говорили йому: “Hätten sie das Geld behalten, so hätte kein Hahn danach gekräht” [Якщо б Ви затримали гроші, то про це не заспівав би жоден півень. – М. Л.]. Розуміється, що гроші пішли на Павлюхову сім'ю, а декларацію хорого щодо їх призначення на публічну ціль полишено без уваги» [т. 33, с. 367–368].

Отож генезу новели «Син Остапа» випрозорюють насамперед дійсні реалії: постаті Терлецького, лікаря Павлюха, відомого Франкові з розповіді Терлецького, та його історія зі спадком. Кожен образ твору є складною контамінацією реальних та власне художніх рис. У суто функціональному аспекті син Остапа, який домагається батьківського спадку від оповідача новели, до певної міри ототожнюється з Павлюхом, котрий з'являється до Терлецького з проханням переховати гроші. Цікаво, що реальна сума спадку Павлюха (20000 гульденів) приблизно тотожна сумі, що названа в новелі (100000 ринських). Ілюзія реальности підсилюється й топосом Відня, пов'язаного з життєвими колізіями Павлюха, Терлецького, який був там головою товариства «Січ» (1874–1877), а потім здобував звання доктора прав (1879–1885), і самого Франка. З цього австрійського міста прибуває й син Остапа в новелі: «Отсе я приїхав із Відня і зайшов до Вас» [т. 22, с. 323]. Слід зауважити, що й мова цього персонажа характерно індивідуалізована: «Gunn Morn, – промовив він з віденським акцентом» [т. 22, с. 323].

Відповіді на запитання, чому події кількадесятилітньої давнини сублімувалися у вигляді художнього тексту саме 1908, допомагає один факт. Того року в середовищі української інтелігенції відзначали 40-літній ювілей віденського товариства «Січ», що його свого часу очолював Терлецький. Тоді ж вийшло друком видання «Січ. 1868–1908. Альманах в пам'ять 40-их роковин основання товариства “Січ” у Відні» (Львів, 1908), для якого Франко підготував «П'ять листів Остапа Терлецького» з короткою передмовою. Таким чином, чергова зустріч Франка з непересічною особистістю давно покійного Терлецького стала, очевидно, вирішальним імпульсом до написання новели «Син Остапа».

1910 року в Коломиї у серії «Вибрані твори українського письменства» (№ 4) видано збірку «**В поті чола (Вибір з оповідань)**» з передмовою Антона Крушельницького «Прозові писання І. Франка в хронологічному порядку». До збірки увійшли твори «Малий Мирон», «Schönschreiben», «Грицева шкільна наука», «Лешишина челядь», «Добрий заробок», «До світла!», а також оповідання «Під оборогом», вперше надруковане 1905 р. У передмові Крушельницький зазначив, що прозову творчість Франка можна поділити на «дві доби»: до і після 1890 року, адже «отсе в р. 1890 видає Франко збірку новель “В поті чола”, збірку вельми характеристичну, що в ній автор зібрав усьо найкраще за перше двадцятиліття своєї творчости. Поза збіркою “В поті чола” стоять з малими виїмками тільки дві романтичні повісті і цикл бориславських оповідань»³⁰⁶. На думку автора передмови, ця книжка є немовби завершенням першого 20-ліття Франкової творчости. «Зібраний тут цикл новель – се вельми різнородний малюнок нашого життя, отсе всестороннє освітлення ріжних прояв у ньому, глибоко відтворена психологія ріж-

³⁰⁶ Крушельницький А. Прозові писання І. Франка в хронологічному порядку // Франко І. В поті чола (Вибір з оповідань). Коломия: Учителська громада, 1910. С. IV.

них індивідуальностей нашого громадянства. “В поті чола” – сі реальні малюнки з життя робучого люду нашого народу – перша на галицькій Україні белетристична книжка європейського характеру, а про її значіння свідчить найкраще безліч перекладів оповідань, поміщених у ній – на польську, російську, чеську, німецьку й мадярську мову. Найбільше перекладів діждалася “Грицева шкільна наука”, далі “На дні”, “Цигани” й інші»³⁰⁷. Франкову збірку Крушельницький визначив як найсильніший і найбільш артистичний внесок нашого письменства того часу в європейську літературу натуралістичної школи. «Попри те, треба зазначити, що від цілої збірки віє якоюсь свіжістю, чимось новим, не знаним досі у галицько-руському письменстві». Коротко зупинившись на творах «Малий Мирон», «До світла!», «Грицева шкільна наука», «Schönschreiben», «Лесишина челядь» і «На дні», автор передмови відзначив найзагальніші характерні риси усієї збірки, а саме «свіжість мотивів, добір красок у малюнкові, відвагу у відтворюванні життєвої правди у всій її наготі, притім почуття артизму в розкладі світла і тіней»³⁰⁸. Ба більше, збірки Франка «“Добрий заробок” і інші оповідання», «“Панталаха” і інші оповідання», «“Малий Мирон” і інші оповідання» і «З бурливих літ» Крушельницький вважав «по більшій часті» новим виданням «вичерпаної» книжки «В поті чола», а «“Маніпулянтку” і інші оповідання» – звичайним її переддруком³⁰⁹.

Добором творів і передмовою Франко був задоволений, про що свідчить його лист до А. Крушельницького від 12 березня 1910 р.: «Обі книжечки я переглянув [йдеться також про поетичну збірку Франка «Вибір поезій» (Коломия: Учительська громада, 1910), що її уклав Крушельницький. – *М. Л.*] і вповні задоволений і Вашим вибором, і Вашими передмовами, і вповні лояльним способом виплати гонорару» [т. 50, с. 375]. Однак у наступному листі до того ж адресата від 24 березня 1910 року писав: «Щодо вибору моїх оповідань, то, придивившись ліпше, завважив я дві невластивості. Поперед усього Ви зовсім не відповідно назвали сей вибір “В поті чола”, коли всі оповідання в тім томику не підходять під сю назву, і збірка повинна б радше називатися “Малий Мирон”. По-друге, нумерування рядків на боці кожної сторони має сенс тільки тоді, коли показує нам, кілька рядків числить кожний твір. Нумерувати рядки на кожній стороні від 1–30 або 40 не має жодного сенсу» [т. 50, с. 377].

Непоследовність у доборі творів закинув Крушельницькому і Микола Євшан. «По-перше, – писав він, – вставлено оповідання “Під оборогом” – з іншого, зовсім пізнішого часу, а по-друге, вибір трохи односторонній: перевагу мають оповідання, в яких виступає на перший план діточа психологія. З огляду на те, була би бажана ще й друга збірка з того першого періоду (коли приймати поділ Крушельницького), де би могли ввійти другі, поминені тут новелі, і чи не найсильніша і найбільш характеристична для того періоду новеля “На дні”»³¹⁰.

4.10. Туга за давнім

Як уже йшлося вище, в останній період яскравішає тенденція до загального осмислення, переписування та впорядкування Франкової творчості. Свідченням цього є вихід останніх прижиттєвих прозових збірок «“Батьківщина” і інші оповідання» (1911), «“Панщизняний хліб” і інші оповідання» (1913)

³⁰⁷ Там само. С. VIII.

³⁰⁸ Там само. С. VIII–IX, X.

³⁰⁹ Там само. С. XII–XIII.

³¹⁰ *Євшан М.* Іван Франко. В поті чола (Вибір з оповідань). Передмову написав Антін Крушельницький. Коломия, 1910 [Рец.] // Наша школа: Науково-педагогічний журнал. Львів, 1910. Кн. 1. С. 65.

та «Рутенці» (1913). Перша з них побачила світло денне у Києві й поряд з іншими стала етапом реалізації концепту змалювання загального образу галицького суспільства в його конкретних виявах та образах. До неї увійшло вісім оповідань та новел, створених на різних етапах Франкової життєтворчості й опублікованих у різних виданнях: одне з ранніх оповідань «Вугляр», твори 1880 – початку 1890-х років – «Вільгельм Телль», «Геній», «Гершко Гольдмахер», «Гава і Вовкун», «Пирого з черницями», «Задля празника», а також «Батьківщина», написана на початку ХХ ст. Персонажами збірки є представники різних національностей (українці, євреї, австрійці) та соціальних груп (інтелігенція, робітництво, дворянство, повія). Проте характерним є такий факт: Франко-прозаїк, у творчості якого на початку ХХ ст. простежуються яскраві модерністські тенденції, випускає у світ збірки творів із домінуючими реалістичними ознаками. У передмові до збірки письменник вказує на мету свого задуму: «Хоч як неоднакова літературна вартість сих оповідань, то все-таки думаю, що їх збірне видання не буде зайвим і для теперішньої генерації, вже хоч би тому, що в них скрізь, як мені здається, віє здоровим духом того тверезого позитивізму, який німецьким терміном можна назвати “*Bejahung des Lebens*” [підтвердження життя. – *М. Л.*]. Може, вона явиться деякою невеличкою асанцією в шпитальній атмосфері новішої літературної школи» [т. 38, с. 487]. Ярослава Мельник влучно спостерегла, що «передмови І. Франка до останніх збірок вражають дивовижним оптимізмом тяжко хворого письменника, закоханістю у життя, у “той найвищий скарб у житті чоловіка, в яким він ніколи не повинен зневірюватися” [т. 38, с. 484]»³¹¹.

На вихід збірки короткою рецензією в газеті «Рада» відгукнувся Микола Вороний. «Оповідання, що увійшли в цю збірку, – відзначав він, – написані в різні часи й тому неоднакової літературної вартості. Між написанням “Вугляра” і “Батьківщини” лежить, напр[иклад], добрий шмат часу – 28 літ. Це мусило позначитися на письменницькій манері, але авторська фізіономія лишилась майже та сама: що б автор не трактував – чи психологічні, чи соціальні проблеми, куди б не обертав свій погляд – чи до життя інтелігенції, чи до життя робочого люду, – скрізь ми бачимо ідейного художника-позитивіста, що вміє глянути в саму глибину, у суть річей в призмі гуманітарного та щиро демократичного світогляду. *Semper idem* – з початку і до кінця! Давно і широко відома, щиро люблена і дорога нам, ця благодісна постать автора й громадянина виступає все та ж і в цих оповіданнях. Опріч трьох (“Батьківщина”, “Вільгельм Телль” і “Геній”), присвячених психологічним проблемам інтелігенції, решта оповідань малюють побут і психологію робочого люду (“Вугляр”, “Задля празника”) і темного дрібнобуржуазного або й спролетаризованого єврейства. Трохи розволікле спочатку, хоч і гарне побутовими рисами, оповідання “Батьківщина” далі розгортає цікаву проблему таємничої жіночої душі, що жадає краси й повноти життя. Не менш цікаву психологічну проблему зачіпає й оповідання “Вільгельм Телль”, малюючи дві постаті: молодого чоловіка, раба обставин, типового “обивателя”, й його нареченої, дівчини, у котрої ідеал кохання міцно єднається з почуттям громадських обов’язків. І в першій, і в другій оповіданні жіночі постаті визначаються активністю, внутрішньою силою й красою благодірних почувань і з цього боку стоять без міри вище постатів чоловічих. “Геній” – це новітній тип діловитого егоїста “з молодих”. Як звичайно, дуже майстерно, з великим знанням побуту й психології народу змалювана постать вугляра в оповіданні цього ж імені. Яскраву картину пролетарського життя й фабричних порядків дає оповідання “Задля празника”. В оповіданнях з єврейського життя з-поза

³¹¹ Мельник Я. ...І остання часть дороги. Іван Франко в 1908–1916 роках. С. 325.

негативних рис введених постатей виглядає симпатичне й гуманне лице автора, котрий чуло й виrozumіло вмiє поставитись до даних явищ життя й їх правдиво освітити».

Вороний звернув увагу на невтрачену актуальність творів збірки: «В різні часи й в різних виданнях друкувались ці оповідання й тепер, зібрані в одній книжці, анітрішки не втратили живого інтересу до себе – занадто вже багато покладено в них душі, розуму та нерву автора.

Правда, стиль і манера відрізняють їх від творів сучасних авторів. Але дарма, jedes Thierchen hat sein Manirchen [буквально: кожна тварина має свою гриву. – *М. Л.*], та не кожний має такий талант, як Ів. Франко. А в літературі це, зрештою, найголовніша річ»³¹².

Із рецензією на збірку виступив також Юрій Кміт. Високо поцінувавши Франків доробок, він зазначив: «Оповідання, поміщені у вищенаведеній збірці а повизбирувані з різних часописів, стрінуть, мабуть, радий привіт у прихильників обох таборів, себто у приклонників новітнього модерного напрямку і у “тверезого позитивізму”. Автор порозсипував свої зерна для одних і для других; правда, для прихильників давнього напрямку знайдеться більше інтересних річей». Найкращими творами збірки Кміт назвав новели «Вільгельм Телль», «Пироги з черницями» і «Задля празника». Крім того, виокремив оповідання «Батьківщина», ствердивши, що «позитивісти знову будуть утішатися препошною подрібною характеристикою введених осіб». У тій характеристиці, на думку рецензента, – «головна ціна оповідань». Дещо невмотивовано здалася Кмітові поведінка Густава Трацького (оповідання «Геній»). Та все-таки «головний інтерес поданої збірки, – на його думку, – лежить у чудовій, майстерній характеристиці введених осіб, у влучному, широкому обмалюванні підкладу, на якому відгравуються події. Сі дві річі затирають і усувають деякі неумотивування і неналежні продумання зображуваного матеріалу»³¹³.

Чотири твори – «Панщизняний хліб», «Ліси і пасовиська», «Цигани» та «Історія кожуха» – склали невелику за обсягом збірку «**“Панщизняний хліб” і інші оповідання**» (1913). У «Передньому слові» письменник пояснив принцип формування книжки: «<...> подаю їх [оповідання. – *М. Л.*] не в хронологічному порядку їх написання та друкування, а відповідно до хронології історичних відносин, яких торкаються ті оповідання» [т. 39, с. 124]. Тематика творів не виходить за межі галицького села, а проблематика охоплює соціальні стосунки до і після скасування панщини 1848 р. «Може, – зазначав Франко, – мої оповідання видадуться декому старомодними і позбавленими тої містики, яку наші новіші письменники та критики уважають майже доконечною приналежністю літературних творів. Проте надіюся, що вони ні в чийй душі не збудять хорих фантазій, а здоровому смакові дадуть здорову і не зовсім неприємну поживу» [т. 39, с. 125].

На сторінках журналу «Житє» опубліковано рецензією на збірку за підписом *Ю. В.* Рецензент відзначив, що оповідання, які ввійшли до збірки, «можуть служити як зразок до історії нашої культури». Тема оповідання «Панщизняний хліб» «так вірно схоплена, що бачиш наче наяві ті строгі картини нашого лихоліття, чуєш, як вони пронимають тебе, уносять думкою у ті люті часи, перед тобою стають безмежні терпіння наших селян і їх велика покірність супроти знущань атаманів та

³¹² Вороний М. І. Франко. «Батьківщина» і інші оповідання [Рец.] // Рада. 1911. № 158. 14/27. VII. С. 3.

³¹³ Кміт Ю. Іван Франко. «Батьківщина і інші оповідання» (вид. Українсько-руської видавничої спілки, серія I, ч. 132). К., 1911 [Рец.] // ЛНВ. 1911. Т. 55. Кн. 9. С. 437–438.

панів, й страшне зло, страшна нужда та страшна кривда, яку їм заподіяно, й жах проймає тебе і велике співчуття до так темних покривджених». Друге із вказаних оповідань описує часи після скасування панщини і показує, як «по знесенню панщини найшло друге лихоліття – економічна руїна». Взагалі кожен твір збірки, за спостереженнями рецензента, «малює яскравими красками тяжку хлопську долю, розпуку, ціле море нужди, горя і терпіння, плач і зойки, що разом зливаються в один о пімсту до Бога взиваючий гимн, кожде оповідання – то перла-картина, знята з сумної доби нашого економічного та політичного життя»³¹⁴.

У журналі «Письмо з Просвіти» (1913. № 7) з'явилася коротка замітка-анонс, що повідомляла про появу збірки, за підписом В. Т.³¹⁵: «Ця збірка містить 4 оповідання нашого найбільшого сучасного письменника, котрий сього року обходить 40-літній ювілей своєї праці на народній ниві. Всі вони взяті з життя галицького селянства, хоч кожде з іншої доби. Перше оповідання “Панщизняний хліб” торкається часів безпосередньо перед і по знесенню панщини. Друге відноситься до періоду сервітутових процесів о “ліси і пасовиська” в 50-их рр. мин[улого] ст[оліття]. Третє – се образок з 60-их років, а посліднє відноситься вже до наших часів. Всі ті оповідання надаються дуже добре до публічних читань, особливо по сільських читальнях. Перше з них, п. з. “Панщизняний хліб”, надається знаменито на лектуру при нагоді обходів знесення панщини. З уваги на низьку ціну повинна ся книжечка найти масове розповсюдження при нагоді ювілейних свят в честь Івана Франка»³¹⁶.

Остання прозова збірка І. Франка – «**Рутенці. Типи галицьких русинів із 60-тих та 70-тих рр. мин[улого] в[іку]**» (1913) – це, по суті, автопереклад ранньої польськомовної книжки «Ruteńcy. Туру і portrety galicyjskich “ludzi”» (1878). Письменник вважав виведені в ній типи актуальними й оприявнив сатирично-викривальний пафос письма. Модерні пошуки письменника, отже, не виключали повернення до давніх естетичних творчих засад, зокрема позитивістичних, на основі яких сформувалася зворотна, антимодерністська течія в лоні Франкової прози. Прикметно, що твори з виразними модерністськими ознаками («Хмельницький і ворожбит», «Терен у носі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Неначе сон», «Син Остапа» та ін.) письменник не об'єднав у збірку й до жодної іншої книжки їх не включив. Натомість, побачивши «на склоні віку» потребу в «асанації» літератури, Франко перевидав у збірках оповідання й новели з виразним позитивістичним забарвленням.

Останній прозовий твір І. Франка – друга редакція молодечого романтично-готичного роману «**Петрії й Довбуцуки**» (1913), що її письменник підготував до друку фонетичним правописом на прохання Василя Сімовича. Наміру перевидавати його письменник не мав, вважаючи його «плодом, замало дозрілим». Однак, зазначав він, «коли тепер найшовся чоловік доброї волі, що береться видати її друком, <...> я, входячи в його інтенцію, переглянув увесь рукопис і поробив деякі скорочення та численні язикові поправки, лишаючи цілість, як свого роду літературний документ, без основної переробки» [т. 22, с. 328]. При цьому Франко змушений був, як сам зізнавався, вилучати чимало зайвих описів ситуацій, покликів до читача, ліричних відступів, авторських рефлексій та моралізацій, тобто «плодів незрілої фантазії та невиробленого літературного смаку» [т. 22, с. 486]. Деякі розділи твору він суттєво переробив, значно спростив композицію і редукував усю

³¹⁴ Ю. В. І. Франко. «Панщизняний хліб» і інші оповідання [Рец.] // Жите. 1913. Вип. 1. С. 23–24.

³¹⁵ Здогадно, Володимир Темницький (1879–1938) – український журналіст, громадсько-політичний діяч (Дей О. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI–XX ст.). С. 87–88).

³¹⁶ В. Т. І. Франко. «Панщизняний хліб» і інші оповідання [Рец.] // Письмо з Просвіти. 1913. № 7. С. 215.

третю частину, яка, на його думку, «не посуває ніякої акції далі, а тільки являється рядом сцен, без яких може обійтися повість, доведена до кінця другої часті» [т. 22, с. 487]. Перша частина другої редакції майже не відрізняється від первісного варіанту, за винятком того, що старій матері Довбушуків вдалося порятувати Олесю Батланівну від пастки, яку їй приготували Сенько й Ленько. Андрій Петрій у другій редакції – студент права Львівського університету і, захоплений матір'ю й донькою Кралінськими, про Олесю швидко забуває. Кирило Петрій приймає до себе старого Довбушука по його ув'язненні. Таємниця походження Ісака Бляйберга залишається в підтексті – читач може лише здогадуватися про неї.

На ваді композиції другої редакції роману, зокрема на відсутність третьої частини, вказував Р. Заклинський: «Тут відпала третя частина і з нею вся перспектива здійснення соціального піднесення “народу” і національного відродження українців та євреїв за новими методами роботи. Зосталася безнадійність і безперспективність старих методів», тому «у другій редакції повість кінчається понуро, песимістично щодо головного питання, поставленого в повісті».

Значить, треба сказати, що хоч третя частина формально мало посувала дію вперед, то внутрішньо для вирішення поставлених у повісті основних проблем вона давала дуже багато, посувала справу набагато вперед»³¹⁷. Зміни, що їх поробив Франко в сюжеті й композиції роману, походять, на думку того ж дослідника, «з очевидного бажання автора зробити з цього твору виразно народницьку повість»³¹⁸.

Через кількадесят років по опублікуванні першої редакції роману письменник скептично оцінив його сюжетно-композиційну структуру: «Я не міг не відчувати нескладності та неприродності многих сцен і цілої композиції, та притім мене самого здивувала різnorodність, а навіть, можна сказати, пестрота її змісту, множество введених у ній осіб, різnorodність описів, із яких деякі, приміром, опис Гошівського монастиря, вже тоді полягали на автопсії» [т. 22, с. 487]. Однак зміни в сюжеті та композиції роману не вплинули на його ідейний зміст: скарби, що їх Довбуш заповів використати «на народні цілі», не дістаються жодній із ворогуючих родин. Передумовою суспільних благ та соціальної гармонії є любов і милосердя до ближнього, а також праця над «піддвигненням народу».

Ідейно-художню слабкість другої редакції роману Р. Заклинський пояснював наступами хвороби письменника, яка не давала йому змоги покращити його: «Наступного року, коли святковано 40-річний ювілей письменницької роботи І. Франка [тобто 1913-го. – М. Л.], вийшло друком друге видання повісти, значно змінене й перероблене. Воно мало тільки дві частини. Значно змінився зміст, мова, правопис. Однак глибокої переробки автор уже не міг дати, його хвороба розвивалася. <...> Через те й переробка вийшла хоч і цінна в окремих випадках і щодо окремих епізодів, але в цілому невдала. Автор не мав сили продумати справу, затямити всі пороблені зміни і провести їх послідовно в повісті»³¹⁹.

Немовби підбиваючи підсумки під здобутками Франкової прози, Микола Данько відзначив, що твори письменника варто тепер розглядати з перспективи минулого. «Произведения И. Франка ценны для нас между прочим и тем, что позволяют оглянуться назад и измерить путь культурного развития, пройденный в последнее время нашим народом. И. Франко дал нам и целый ряд более или менее законченных художественных картин своей эпохи, и множество эскизов и портретов,

³¹⁷ Заклинський Р. Перша повість І. Франка. С. 42.

³¹⁸ Там само. С. 43.

³¹⁹ Там само. С. 6.

могутих служити весьма ценным материалом в руках молодого поколения украинских художников пера. В произведениях И. Франка имеются представители положительно всех социальных групп украинского общества – от культурных верхов, представленных либеральными профессиями, до крестьянских низов народа»³²⁰.

У новелах і повістях Франка, розмірковував далі Данько, можна відшукати чимало художніх портретів польських та єврейських експлуататорів, «написаних доволно мрачними красками», проте їхній автор – надто гуманний письменник, аби бути полонофобом чи юдофобом. «Всякого рода “фобство” чуждо его произведениям; через них в украинскую литературу влились лишь лучшие течения европейской демократической мысли»³²¹.

У більшості своїх творів Франко виявляє себе як послідовний реаліст чи, точніше, натураліст. У розвитку української натуралістичної школи, за спостереженнями Данька, Франко здійснив широкий крок уперед: «он освободил её от скучного этнографизма праотцов украинской натуралистической школы и приблизил к живым, блестящим формам западноевропейского натурализма»³²².

Головною ж темою Франкових творів Данько вважав соціальну боротьбу, забарвлену становими й національними елементами. Художні форми його творів «прекрасны прежде всего своею классическою простотою, служащей основой их естественности». Франко не концентрує художній матеріал у творчий символ: «Элементы символизма заметны, пожалуй, в небольшом рассказе “Поединок” и в некоторых из его сказок, напр[имер], “Рубачи”, посвящённой памяти М. Драгоманова»³²³. Данько поділяє судження А. Крушельницького, що оповідання «Під оборогом» є символістичним зображенням поетового життя, і вважає оповідання біографічного характеру одними з найкращих у Франковій прозі. «В них много чуткости, нежности и тонкого понимания детской души. Воспоминания же детства и индивидуальные переживания внесли в произведения Франка струю романтизма, гораздо более заметную, чем символистические элементы в его творчестве»³²⁴.

М. Данько звернув також увагу на різні типи жіночих образів у прозі Франка – селянок, робітниць, представниць середніх класів, повій. Оглядач відзначив, що падіння жінки на дно проституції «описано с большим знанием женской психологии и вызывает столь же сочувствия к “падшей женщине”, как и возмущение против общества, создавшего институт проституции»³²⁵.

Оповідання про дітей Данько зараховував до найкращих у творчості письменника. Вони, на його думку, цінні не тільки з художньої, а й з педагогічної точки зору. У них митець зумів глибоко заглянути в дитячу душу і побачити в ній багато прекрасного, чого не помічає в ній чиновник-педагог. Франко в цих творах простежив перші переживання дитячої психіки, ще автономної від сторонніх впливів, і перші кроки самостійного дитячого мислення. Письменник розповідає також і про те, «как безжалостно убивает школа дорогие начала детского эмпиризма сухой схоластикой». Любов до дітей і розуміння дитячої психології, як стверджував Данько, допомогли Франкові написати цілу низку чудових казок з життя тварин. Тепле ставлення до дітей споріднює Франка з М. Коцюбинським, а також з іншими

³²⁰ Данько Н. Писатель своего народа (Иван Франко как беллетрист) // Украинская жизнь. 1913. № 5. С. 17.

³²¹ Там само. С. 20.

³²² Там само. С. 20–21.

³²³ Там само. С. 22.

³²⁴ Там само.

³²⁵ Там само. С. 24.

письменниками, і пояснюється турботою відроджуваної нації про своє наступне покоління. Прагнучи охопити об'єкт своєї творчості в його цілісності, Франко дав і кілька «производящих большое впечатление своим натурализмом картин “дна детской жизни”, описав и жизнь “маленьких преступников” львовской улицы»³²⁶.

На завершення Данько підсумував, що впродовж своєї багатолітньої творчості у белетристичних творах Франко охопив значні ділянки життя нації, і такого багатства художніх творів не дав жоден український письменник. Ці твори слугують непорушним каменем у будівлі нашої культури, котра об'єднує українську націю. У творах Франка українці бачать себе та інші народи і пізнають ідею національної єдності³²⁷.

Творчість письменника, зокрема прозова, увійшла до чужомовних історико-літературних компендіумів (синтетичних праць). Так, книжка Яна Гануша Махала (1855–1939), чеського історика літератури, «Slovanstvo. Obraz jeho minulosti a přítomnosti» (Прага, 1912) містить розділ «Literatura maloruská», в якому певне місце відведено творчості Франка. Махал відзначив, що письменник від романтичного напрямку перейшов до «натуралістичних малюнків із життя підгірського народу, зокрема видобувачів нафти, в циклі оповідань “Борислав” і “Voá constrictor”». Відтак його літературний обрій постійно розширювався і всебічно обіймав життя українського народу. «У знаменитому циклі новел “В поті чола” введено реалістично сильні образи з життя селян, міських і сільських робітників, рільницького і заробітчанського пролетаріату, з верств народу й інтелігенції, українців, жидів і циган. Їх відзначає сміливість і сила в малюванні життєвої, безоглядної правди, свіжість розповіді, художній смак у виборі барв і в розподілі світла й тіні. Вони мали успіх не лише вдома, а й на чужині. Як митець-психолог Франко виявив себе в повісті “Для домашнього огнища”, в якій дію і сюжет звів до мінімуму, проте головних героїв вивів із детальним відтворенням психології. З останніх його белетристичних творів привертають увагу оповідання з гуцульського життя “Як Юра Шикманюк брів Черемош” і “Терен у носі”, в яких реальне зображення життя зливається з містицизмом душі, відтак “Перехресні стежки”, що виражають загальне прагнення українського суспільства до відродження, і “Великий шум”, з доби визволення селян. <...> У всіх своїх творах Франко виявляє себе піонером прогресу, борцем за соціальну справедливість і апостолом патріотичного чину»³²⁸.

На 40-річний ювілей творчої діяльності Франка в чеській пресі відгукнувся український соціолог, політолог, етнолог, педагог, публіцист і громадський діяч Ольгерд-Іполит Бочковський (1885–1939), котрий натоді жив у Празі. У журналі «Besedy Národního Obzoru» (травень 1913) він виступив зі статтею «Ivan Franko (Ukrajinský národní buditel-řukopník)» («Іван Франко (Український національний будитель-каменярь)»). У ній визнав «В поті чола» однією з найкращих прозових книжок «із символічною назвою» і ствердив: «з усього, що Франко написав, ця збірка оповідань є найхарактернішою і має автобіографічний сенс». Самого письменника дописувач назвав гуманістом і прогресистом у кожному вияві своєї життєдіяльності. «Поступ, народ і правда є його провідними зірками. Бій за “нове життя” і подолання “старого життя” становить зміст його літературної та громадської діяльності. Подолати старі забобони, звільнити дорогу до нового життя, в якому не буде місця для будь-якого утиску, насилля, кривди – він живе своєю місією відповідно до власної сповіді».

³²⁶ Там само. С. 25.

³²⁷ Там само.

³²⁸ *Máchal J.* [Ivan Franko] // Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. С. 646–647.

Бочковський кваліфікував світогляд Франка як позитивістичний та природничо-науковий і відзначив, що в його соціальній філософії є зримі відгомони й проблеми природознавчих гіпотез та доктрин. Як приклад дослідник навів оповідання «До світла!», в якому «цілком свідомо проведено аналогії й паралелі між природними та соціальними явищами»³²⁹.

1914 року в словацькому місті Ружомберок побачила світло денне збірка оповідань Франка під назвою «“Žid” a iné rozprávky» («“Жид” та інші оповідання») у перекладі місцевою мовою. До неї увійшли твори «Žid» («Гава»), «Právo prasata» («Свинська конституція»), «Dvaja prijatelia» («Два приятелі»), «Dobrý zárobok» («Добрий заробок»), «Histotia mojej sečkovice» («Історія моєї січкарні») та «Hory a rašienky» («Ліси і пасовиська»). Словацькою мовою твори переклали Я. Буріан та Франтішек Вотруба, збірка містить післямову останнього «Ivan Franko a ukrajinská spisba» («Іван Франко й українська література»). У ній відзначено, що від Франка починається нова доба української літератури, а сам він є «знаменитим дослідником народного життя. Збірку складають дрібні оповідання, в яких, за Вотрубою, «озивається заступник і маляр народних кривдників (“Гава”, “Добрий заробок”, “Ліси і пасовиська”), народний учитель і аматор (“Історія моєї січкарні”) і гострий викривач суспільних порядків (“Свинська конституція”)). «Осердям його інтересу, – йдеться далі, – є галицький люд, зокрема сільський і робітничий; і той, хто працює на дрібному клаптику своєї землі, і на чужій, занедбаний, висаний сильними цього світу, обмотаний жидом-павуком, неосвічений; і той, хто разом з іншими тиснеться до міст та фабричних околиць і тужить, і важко працює на фабриках та під землею».

«Все, що Франко про життя цих людей написав, – підсумовував Вотруба, – має не лише високу мистецьку вартість – Франко дуже обдарований талант, – а й є “документами”, адже нічого в них не вигадано і не вимріяно»³³⁰.

У некролозі на смерть письменника «Za Ivanem Frankem (1856–1916)» (1916) О. -І. Бочковський звернув увагу й на його мистецький доробок. Франко «був творцем сучасної української новелістики й одним із найталановитіших дитячих оповідачів. Його автобіографічні дитячі оповідання (“Оловець”, “Малий Мирон”) є майстерними зразками психологічного розкриття таємниць дитячої душі. Літературна творчість Франка має сильні соціальні інспірації. Його “Борислав сміється” чи “Voа constrictor” по-золівськи окреслюють образи розквіту капіталістичної експлуатації в галицькому нафтовому промислі. Його збірка оповідань зі знаковою назвою “В поті чола” (здебільшого автобіографічного плану) має цілковито соціальне забарвлення»³³¹.

Мабуть, перше польськомовне посмертне узагальнення Франкової творчості (не в некрологах) подав Тадеуш Радванський. «Не бракує жодної ланки в тому ланцюгу кривд, що їх відтворює Франко, – писав він. – Селянська недоля; фізична й моральна нужда часто напівдикого, на жаль, робітника на початках капіталістичного промислу; жидівське приниження; в'язнична недоля, причому не лише терпіння в'язня, а й мука стражника, котрий зостався людиною; жіноча недоля: чи то селянки, дружини не з власної волі, чи дівчини, розлученої з милим, чи покинутої коханки робітника, котра страждає морально, шиючи більш-менш пристойну одягу майбутній дитині, – і це ще не все. Не лише в суспільних низах Франко бачить кривду. Наприклад, новела “Voа constrictor” – це природна історія капіталіста,

³²⁹ Boczowski H. Ivan Franko (Ukrajinský národný buditel-průkopník) // Там само. С. 649–650, 651.

³³⁰ Votruba F. Ivan Franko a ukrajinská spisba // Там само. С. 653, 654. Переклад зі словацької мій.

³³¹ Boczowski H. Za Ivanem Frankem (1856–1916) // Там само. С. 660.

котрий вийшов із найнижчих щаблів суспільного розвитку, відкриває увесь трагізм переживань, які роблять з людського матеріалу хижих звірів.

І в тій темряві несправедливості Франко, однак, бачить зерна, з яких виросте краще завтра. Найсмутніші образи не пригноблюють – радше навпаки. Трагічна історія злодія (“Панталаха”) стає просто гімном свободі.

Чуттєва шкала його таланту надзвичайно багата. Досконалий спостерігач, реаліст у зображенні суспільних відносин, інтимний і дуже настроєвий маляр природи, особливо гірської, котрий нечувано простими засобами передає візії того, що описує» – ось основні риси Франкової майстерності³³².

Іван Франко – той письменник, котрий разом із М. Коцюбинським, В. Стефаником, Марком Черемшиною, Л. Мартовичем, Ольгою Кобилянською, Наталією Кобринською, М. Яцковим, О. Авдиковичем та іншими спричинився до процесів оновлення української літератури. Його модернізм, що виростав здебільшого з натуралістичного способу осягнення дійсності, репрезентований імпресіоністичними («Поки рушить поїзд», «Дріада», «Неначе сон»), символістськими («Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош»), сюрреалістичними («Син Остапа») творами. Найяскравішими ознаками Франкової творчості початку ХХ ст. є філософсько-притчеве моделювання художнього світу, автотематизм, еротизм, ліризація епічної структури тексту, пошуки у сферах жанру та форми. Характерною особливістю прози письменника цього періоду є повернення до колишніх творів, прагнення надати їм нового сенсу та звучання.

³³² Radwański T. Poeta niedoli // Kłasy ukraińskie. 1916. N 12/14. S. 8.

ВИСНОВКИ

1. Таким чином, проза Івана Франка з огляду на обсяг, тематику, проблематику, інкорпоровані в ній культурні коди та сенси, формально-змістові показники – епохальне явище в історії українського та світового мистецтва. Аксонометричний підхід до аналізу текстів дає підстави стверджувати, що Франко – письменник-новатор (причому не лише в контексті українського письменства) у царинах літературного змісту й форми, у використанні тем, мотивів і сюжетів, з-поза яких випрозорюються новітні ідеї, що мають безпосередній зв'язок із національними, соціально-політичними, економічними потребами й запитамі тогочасної й сучасної України. Цілком органічною в екстракті Франкових ідей та ідеалів виглядає національна, точніше націє- та державотворча. Вселюдський поступ не мислився письменникові без індивідуальної свободи особистості, без поваги до її елементарних людських прав. Адже не випадково навіть у душах zdeгравованих постатей, що їх він сміливо вводив у свої художні тексти, завжди знаходилося місце для хоч крихітки людяності. Любов до людини, насамперед безпечної та утисненої, є провідною мегаідеєю Франкової творчості, зокрема й прозової. Майстер художнього слова, тонкий знавець людської психіки і психології й при цьому витончений аналітик, котрий умів зануритися у найглибші схрони людського «я», митець, який умів добачити і запропонувати читачеві «скомплікований паралелограм сил» інтерперсональних, межисоціальних та міжнаціональних стосунків, – все це також риси універсального творчого таланту І. Франка. Таланту, котрий умів поєднати влучні спостереження за довколишньою дійсністю з умовністю й фантастикою, творчо опрацювати книжні та сновізієні сюжети, епізоди з реального й трансцендентного буття. Таланту деміурга, який із атомів видимого і невидимого для пересічного ока всесвіту творив багатий і ошатний художній світ, де «для грядущих поколінь» виблискуватимуть його романи й повісті, повістки, оповідання, новели (зокрема музичні та малярські), образки, нариси, казки, фрагментарні твори.

2. У розвитку індивідуального стилю письменника спостерігається дія таких чинників, як час і місце написання конкретного твору, лектура й внутрішня полеміка з іншим твором, побачене й почуте, врешті – настрої, темперамент, обставини особистого життя. Разом із закономірностями історико-літературного процесу свою роль відігравала й логіка особистої творчої екзистенції митця. Від готики й романтизму у своїх світоглядних та естетичних пошуках письменник увійшов у силове поле позитивізму з його непохитною вірою в науковий емпіричний факт та експеримент, причинно-наслідковий зв'язок між явищами видимого й невидимого світу. Франко залишався суворим аналітиком-раціоналістом навіть тоді, коли студював і клав на папір власні видіння й галюцинації, що самі по собі є явищами ірреального характеру. Занурення в позасвідому сферу психічної діяльності людини дало письменникові змогу витворити імпресіоністичні тексти, написати твори з елементами символізму, сюрреалізму й експресіонізму. Наприкінці XIX ст. Франко усвідомив, що не всі таємниці Всесвіту та людської душі можна пояснити раціо-

нальною сферою пізнання, що ірреальне й трансцендентне – не просто паралельне до справжньої реальності, а самодостатнє і, щоби́льше, часто первинне стосовно до цієї «дійсності». Вирішальними джерелами пізнання, отже, він визнав інтуїцію, почуття, містичне осяяння, волю, емоцію, уяву, підсвідоме й позасвідоме, навіть інстинкт. Ледь не водночас із Фройдом Франко дійшов висновку про розширеність людської психіки, про те, що основну суть особистості приховано в глибинах «нижньої свідомості», тобто у її під- та позасвідомому.

Відхід од позитивізму засвідчив інтерес Франка до глобальних проблем з'ясування природи Добра і Зла у світі та їх взаємостосунків. А вони не раз бувають такими складними, так тісно взаємопов'язаними та антиномічними, іноді релятивними, що людині буває важко віднайти себе у системі координат її власного буття. Франко – мислитель і митець – один із тих, хто на духовому просторі України ХХ ст. порушив проблему тео- й антроподицеї (хай і на сторінках художніх творів), заговорив про потребу богошукання й богопізнання, про можливість злиття духової субстанції людини із Абсолютом шляхом морального вдосконалення й катарсису. Отже, сміливо можна вести мову про Франка-теолога (у широкому розумінні цього слова). Так, на різних відтинках життєвого шляху його ставлення до Бога змінювалося, проте навіть тоді, коли в молоді роки віддавав данину марксизмові, атеїстом не був. Інша річ, що він завжди відзначався прискіпливим і водночас критичним ставленням до біблійних і філософсько-теологічних текстів, прочитанням їх у широкому культурному контексті.

3. Тяжінням митця до всеохопності в моделюванні художнього буття пояснюється насамперед багатюща ейдографія Франкової прози. У ній виведено представників усіх соціальних верств, груп, професій: селян, зокрема й спролетаризованих, «дідичів»-землевласників, міщан, робітників і посесорів, ремісників, заробітчан різного гатунку; людей «дна»; інтелігенцію (священників; учителів; лікарів; адвокатів, суддів, прокурорів, слідчих та інших судових виконавців; письменників та журналістів); службовців; жандармів, військових; повій; професійних злодіїв, корчмарів, розбійників, шахраїв тощо.

У прозі Франка віднаходимо персонажів багатьох національностей – українців (русинів), поляків, німців, австрійців, євреїв, росіян, чехів, угорців, італійців, циган, навіть китайців. Тут діють постаті різних вікових груп: від дитини (дитячий світ представлено особливо виразно й рясно, часто за допомогою самопрезентації) до зрілого мужа й похилої віком людини.

Незрідка трапляються акцентуйовані особистості й психопатологічні типи: Готліб і Рифка («Воа constrictor», «Борислав сміється»), Бовдур («На дні»), епілептик Баран, садист Стальський («Перехресні стежки»), Напуда («Микитичів дуб») та інші. Майстром виявився Франко й у виведенні колоритних жіночих персонажів, з-поміж них фатальної жінки: Регіни Киселевської («Лель і Полель»), Регіни Твардовської і її «цюці» Анелі Армашевської («Перехресні стежки»), Киченьки («Батьківщина»), Мані («Сойчине крило»), Анелі Ангарович («Для домашнього огнища»), Олімпії Торської («Основи суспільності») та багатьох інших, котрі суттєво збагачують фемінну імагографію української літератури.

Вагому роль у процесі характеротворення персонажів, у поетиці тексту та його структурі відіграє семантика імені та власної назви загалом. Стальський, Регіна Киселевська й Регіна Твардовська, некоронована королева, Рафалович (архангел Рафаїл допомагає, зцілює), Анеля (з польської *anioł* – ангел; тут – впалий ангел), Дум'як, Субота – Свобода, Олімпія Торська (злочинниця зі справжнім олімпійським спокоєм), Напуда, Шварц, Гердер (філософ-коваль в «Основах

суспільности»), Хома-Массіно й Маня – ці та інші імена персонажів прочитуються у символічному сенсі. Зчаста суттєву роль у сюжетно-композиційній організації твору відіграють образи з різних царин фауни (сойка, риба-головатиця, гадюка), флори (дуб, терен, будяк, кипарис), мертвої природи (земля, ріка, нафта), рукотворних речей і предметів (олівець, чорна й біла шлюбна сукні), які часто міфологізуються, виконують роль сокола, наскрізної деталі, навіть символу. Нерідко символічними є й образи з натурфілософського сегменту Франкової імагографії – ліс, озеро, ріка, гора та ін.

Франкова проза відзначається широкою географією й рясною топонімією. У ній охоплено різні закутки краю (Гуцульщина, Бойківщина, Поділля), поруч із реальними існують і вигадані, нерідко символічні й промовисті (Дерихлопи, Стронібаби тощо) топоніми. Зображеними топосами вона виходить далеко поза межі України – у Боснію, Австрію, Угорщину, Італію, Росію (в Сибір і Далекий Схід), Китай. Вона охоплює широченні простори від Венеції до Порт-Артура.

Розмаїття притаманне теж Франковим інтер'єрним описам. З-посеред них віднаходимо селянську хату й хатину діда-ворожбита в лісі, поміщицький будинок і міське помешкання, танцювальну залу й тюремну «казню», підземну штольню, кузню й ремісницьку майстерню, судову залу, вагонне купе, монастирську бібліотеку, печеру, корчму.

4. Франко-прозаїк дебютував у жанрі роману, надрукувавши у «Друзі» «Петрії і Добошуки» – романтичний з елементами готики пригодницький роман. Проте одночасно з написанням твору у генологічній свідомості письменника відбулося переакцентування цінностей, адже паралельно з «Петріями і Добошуками» надруковано твори його малої прози – «Лесишина челядь» і «Два приятелі», написано оповідання «Вугляр». Творча натура більше тяжіє до лаконічності, стислості вислову, його повісті й романи відзначаються згущеністю новелістичної інформативності й новелізуються на структурному рівні (бурхливий розвиток сюжету, композиція з несподіваним поворотом, часто з прийомами гейзівського сокола, концентрація часу і простору тощо).

Тому не всі спроби створити роман нового типу були успішними: «Гутак» та «Івась Новітний» залишилися незавершеними. Не довершив Франко й новаторського прогностичного соціального роману «Борислав сміється», як і соціально-психологічного роману виховання «Не спитавши броду», який «розсипався» на низку оповідань, що друкувалися як окремі твори. Однак справжнім злетом майстерності Франка-романіста стали соціально-психологічні романи «Основи суспільности», «Lelum і Polelum» та «Перехресні стежки», з яких два останні становлять своєрідну діалогію, а «Перехресні стежки» мають ще й суттєві ознаки політичного та філософського роману. У «Великому шумі» письменник досягнув етнографізму нового рівня, необхідного для детермінування індивідуальної та соціальної психології. Викінчує Франків романний цикл друга редакція роману «Петрії й Довбушуки», яка суттєво відрізняється від першої.

Логічним продовженням циклу оповідань «Борислав» стала натуралістична психологічна повість «*Voas constrictor*», яка засвідчує майстерність молодого письменника у глибинному зондуванні психології персонажа, в органічності виведення зовнішніх і внутрішніх мотивів його поведінки, ба навіть у символізації художнього буття. Однак творчий пошук Франка (зокрема, вироблення концепції «ідеального реалізму»), певна криза бориславської теми, драгоманівська концепція громадянства – ці та інші фактори скерували розвиток цього жанру у творчості І. Франка до створення романтичної історичної (історіософської) повісті «Захар

Беркут» із виразною проєкцією на сучасність. Повість «Для домашнього огнища» свідчить про повернення Франкового творчого духу до улюбленого аналізу й студювання нового явища у галицькій дійсності, яке накладає відбиток на свідомість і психологію індивідуума й його оточення, словом, до повернення у жанр соціально-психологічної реалістичної повісти. Письменник утвердив ув українській літературі жанр повістки.

Мала проза І. Франка від самого початку мала поліжанровий та багатостильовий характер. Майже водночас (1876 р.) з-під пера письменника вийшли оповідання «Вугляр» з помітними рисами белетризованого нарису, характерного в період натуралізму 70–80-х років («Патріотичні пориви», цикл «Ruteńcy»), фрагментарний імпресіоністичний образок («Лесишина челядь») та гумористичне з пригодницьким сюжетом оповідання «Два приятелі», близьке до анекдота. Розвиток великої та середньої прози йшов у Франка у тісному зв'язку з розвитком малих жанрів. Так, розробка бориславської теми призвела до появи циклу «Борислав. Картини з життя підгірського народу», до якого увійшли оповідання «Ріпник», «На роботі» та повістка «Навернений грішник», майже водночас із повістю «Voа constrictor». Розвиток цієї теми втілюється в оповіданнях «Полуйка», «Яць Зелепуга», новелі «Вівчар», відтак у третій редакції повісти «Voа constrictor». Натомість тюремна тема Франкової прози розквітла саме у жанрах повістки й оповідання («На дні», «Панталаха», «До світла!»). Характерне для Франкової прози 80-х років часте повернення до дитячих і підліткових років, порушення проблем виховання у творах, які, очевидно, не є суто автобіографічними, але засновані на засобі автопсії з використанням автобіографічних фактів та пережитих подій (педагогічні образки «Малый Мирон», «Грицева шкільна наука», «Schönschreiben», оповідання «Оловець»); теми, котра після затишшя знов голосно залунала у мемуарних творах («У кузні», «У столарні», «Гірчичне зерно» (об'єднаних підзаголовком «Із моїх споминів»), і знайшла гідне завершення в оповіданні «Під оборогом».

Ще одним «знаковим» твором малої прози І. Франка стала натуралістична повістка «На дні», яка разом із творами «Слимак», «Добрий заробок», «Домашній промисл», «Цигани», «Чиста раса», «Микитичів дуб», «Ліси і пасовиська», «Сам собі винен», «Між добрими людьми» реалізувала задум письменника створити образ галицького суспільства в усіх його верствах, змаганнях, у щоденній праці та найрізноманітніших психологічних виявах. Вдячними жанрами для реалізації цієї програми стали повістка («Навернений грішник», «На дні», «Гриць і панич»), белетризований нарис («Добрий заробок», «Домашній промисл», «Ліси і пасовиська»), оповідання («Микитичів дуб», «Слимак», «Між добрими людьми» та ін.), образок («Лесишина челядь», «Чиста раса» тощо), новела («Вільгельм Телль», «Муляр», «Різуни», «Мавка» та ін.).

Франкова новела еволюціонує від класичних реалістичних зразків цього жанру, в основу яких покладено одну подію з яскравим новелістичним пуантом («Муляр», «Мавка», «Поєдинок», «Різуни»), з редукцією широких описів, передісторій тощо, із внутрішнім, психологічним конфліктом, ба навіть із психоаналітичним експериментом («Вільгельм Телль») – до інтелектуалізму, притчевості, згущення підтексту («Хмельницький і ворожбит»), до умовності, фантастики, ірраціонального («Неначе сон», «Син Остапа»).

З кінця 1880-х років у прозі Франка спостерігається також тенденція до символізації й алегоризації художнього світу, свідченням чого стали символістська казка-притча «Рубач», алегоричне оповідання «Як Русин товкся по тім світі». У цьому ж руслі прочитується збірка літературних казок «Коли ще звірі говорили»,

а також «Без праці», «Свиня» та ін. На початку – в середині 1890-х років міцніє й сатиричний струм: один за одним з'являються фейлетони «Опозиція», «Як то Згода дім будувала», політичне оповідання «Свинська конституція», політичні казки «Звірячий бюджет», «Казка про Добробит», етнологічний образок «Чиста раса». Відтак з кінцем ХІХ – початком ХХ ст. мала проза Франка суттєво параболізується, набуває жанрових ознак притчі (оповідання-притчі «Терен у носі», «Будяки», повістка «Як Юра Шикманюк брів Черемош»), що пояснюється відходом І. Франка од позитивізму, намаганням збагнути й осмислити ірреальне й ірраціональне, заглибитися в суть глобальних універсальних категорій (Добро – Зло). У прозі цього часу віднаходимо складні жанрово-видові утворення: наприклад, повість-новела «Сойчине крило» має яскраві риси епосу, лірики й драми; високою питомою вагою лірики позначена новела «Неначе сон», а оповідання «Під обором», крім того, відзначається неабияким драматизмом. Знайшли в ній своє місце оповідання-притча («Терен у носі»), повість-новела («Сойчине крило»), оповідання з рисами новели («Слимак», «Микитичів дуб»), фрагментарні жанри: образок («Малий Мирон», «Грицева шкільна наука», «Геній» та ін.), шкід («Син Остапа»), етюд («Лешишина челядь», «Поки рушить поїзд», «Дріада»), а також белетризований нарис («Вугляр», «Моя стріча з Олексою», «Щука» та інші), фейлетон («Наша публіка»), повістка («На дні», «Маніпулянтка», «Панталаха», «Яць Зелепуга», «Як Юра Шикманюк брів Черемош» та ін.). Проза Івана Франка багата на фольклорно-міфологічні сюжети й епізоди («Петрії і Добошуки», «На роботі», «Захар Беркут», «Lelum і Polelum», «Як Юра Шикманюк брів Черемош» та ін.), для неї характерні звернення до історії («Захар Беркут», «Гриць і панич»). Усе це зумовлено відповідними тенденціями в європейських літературах.

5. Жанрове різноманіття Франкової прози, природно, вело за собою й багатство наративних форм. З іншого боку, той чи той наративний тип нерідко впливав на жанрову природу твору. І. Франко збагатив традиційний для української літератури уснооповідний тип викладу «з уст народу» («Два приятелі», «Хлопська комісія», «Між добрими людьми», «Полуйка»), який, однак, під впливом творчої концепції «наукового реалізму» пережив тенденцію до злиття з формою «Я-оповідання» («Добрий заробок», «Домашній промисл», «Моя стріча з Олексою»). У цих творах оповідність підривається аналітичністю, яка пронизує епічну структуру твору. Усномовну форму викладу низки оповідань можна диференціювати завдяки другій назві: «Оповідання Мирона Сторожа», «Оповідання ложкаря», «Оповідання бувшого пленіпотента», «Оповідання арештанта». У 70-і роки ХІХ ст. українська література виходить із фази панування уснооповідної манери викладу і вступає до наступної – фази своєрідного викладового еkleктизму. Основних рис цієї фази надає саме творчість І. Франка з його розумінням літератури як засобу пізнання дійсності. Художній твір письменника часто прирівнюється до своєрідного документа, в якому точно конкретизуються місце і спосіб здобуття інформації про ту чи ту подію людського буття. Для зображення життя у формах самого життя широкі можливості відкривала форма «Я-оповідання», насамперед структурно-композиційна модель так званого «верстатного» твору, в якому автор немовби відслонював перед читачем лаштунки свого творчого процесу, вказуючи на обставини здобуття інформації («Вугляр», «Панщизняний хліб», «Свинська конституція», «В тюремнім шпиталі», «Гуцульський король»).

Виробивши звичку до наслідування усного мовлення, українська література започаткувала тенденцію до наслідування інших паралітературних форм: листа, щоденника, наукових записок тощо. Так у ній з'явилася літературно-писемна фор-

ма художнього викладу. Чи не першим освоювати її взявся І. Франко («Різуни» у формі листа, «Сойчине крило», де поєднано викладові форми листа і щоденника). З його творчістю ця манера утвердила свою самотність у новій українській літературі.

Справжнім новатором виявився письменник у використанні модерних технік «потoku свідомости», зокрема безпосереднього й опосередкованого внутрішніх монологів та всезнавчого опису, які просвітлюють зміст психічних процесів персонажа на різних рівнях свідомого контролю, причому свідомість залишається у зачатковій стадії, перш ніж знайде вираз в осмисленому мовленні. Вже в ранньому оповіданні «На роботі» з циклу «Борислав», що написане на десять років раніше, ніж роман Е. Дюжардена «Лаври зірвано», який вважається першою пробою пера у цій техніці, Франко використовує безпосередній внутрішній монолог, як і в оповіданнях «Із записок недужого», «Odi profanum vulgus», новелі «Вівчар», романі «Перехресні стежки».

Франко винайшов для української літератури односторонній діалог – наративну форму, в якій центром нарації є відавторський оповідач, а для викладу характерна адресна спрямованість на мовчазного слухача. Таку наративну форму письменник використав у фейлетоні «Наша публіка». Вкраплення одностороннього діалогу присутні в романі «Перехресні стежки» (у мовній партії Регіни з рефреном «Слухай, Геню!»).

Третьоособова нарація Франкової прози відбиває основні тенденції розвитку західноєвропейського наративу. Спершу становлення, кристалізація такого типу викладу, в якому спостерігається персональна присутність автора («Лесяшина челядь», «Навернений грішник», «На дні» та ін.), згодом тяжіння до прозорої нарації з усезнаючим автором-деміургом («Мавка», «Панталаха», «Вільгельм Телль», «Як Юра Шикманок брів Черемош» тощо), врешті – створення абсолютно об'єктивної художньої дійсності завдяки дискурсу, заснованому на сукупності вражень персонажів («Під оборогом», «Дріада»). У 90–900-х роках нараційна стратегія автора скерована на завдання показу (show), а не розповіді (tell), як це було раніше. Тому основна питома вага в тексті припадає на експресивну деталь, на суто драматичний діалог («Як Юра Шикманок брів Черемош», «Odi profanum vulgus»); письменник звертається до імпресіоністичної поетики, чим виявився близьким до письменників молодшої генерації (Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, Ольги Кобилянської, Михайла Яцкова, Богдана Лепкого та інших). Із третьоособовою нарацією Франко видобув найрізноманітніші можливості. Творчий універсалізм письменника, багатогранність його естетичного феномену позначилися на складності вказаних тенденцій: вони нерідко перехрещувалися, взаємонакладалися, паралельно співіснували.

6. Настанова на аналіз дійсності, на використання даних науки, зокрема психології, медицини й патології викликала інтерес Франка (письменника й науковця) до вивчення феномену сновидінь особистости. У творах «На роботі», «Ріпник», «На дні», «Місія», «Захар Беркут», «Перехресні стежки», «Основи суспільности», трактаті «Із секретів поетичної творчости» та інших під певним кутом зору описуються та досліджуються сонні візії, котрі виконують у творі певні функції (сюжетно-композиційну, характеротвірну, організації часопростору, біхевіористичну тощо) й мають свої механізми творення. Сновізії становлять немовби перехід до іншого, з артистичного погляду не раз яскравішого й цікавішого, способу буття, інтерес до якого Франко завжди виявляв. Прикметно, що сновидіння його персонажів (Гриня, Василя Півторака, Германа Гольдкремера з повісті «Voа constrictor»,

Бовдура, Рафаловича, Гаудентія з «Місії») здебільшого важкі, жахливі, кошмарні, але водночас напружені й цікаві для читача.

Аналіз сновидінь, що їх використовує у власній прозі письменник, дає змогу зазирнути за лаштунки психіки самого І. Франка, адже психоуклад творчої людини є багатющим джерелом для створення ірреальних образів та картин. Бо якщо сновидіння Франкових персонажів і не є точними копіями авторських, то запозичують від них певні деталі, чи засоби поєднання цих деталей, чи, врешті, й сам матеріал сонної візії. Тут, мабуть, не варто цілковито нехтувати й книжне походження цих явищ: алюзії, ремінісценції, інтертекстуальні зв'язки тощо. Та, поза всяким сумнівом, переважна більшість їх все ж має індивідуальне авторське походження.

Окрім сновидінь, І. Франко використовує й інші типи ірреального: видіння, галюцинації, стани хворобливої психіки, позалюдські надприродні явища, які нерідко керують людиною, визначають її долю, по-різному впливають на неї.

7. Навіть при найменш прискіпливому погляді на Франкові твори, зокрема прозові, впадає у вічі те, що переважна їх більшість демонструє фізичну смерть персонажів: «Петрії й Добошуки», «Вугляр», «Ріпник», «Навернений грішник», «На дні», «Мавка», «Сам собі винен», «Лель і Полель», «Для домашнього огнища», «Перехресні стежки», «Батьківщина», «Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош»... – три чверти усіх прозових творів І. Франка мають смертельні випадки. Цей далеко не повний перелік засвідчує високу густоту смерти, що дає підстави твердити про Франкову прозу як про своєрідний мартиролог її персонажів. Інтерес до проблеми смерті особистості був у письменника, здається, значно більший, аніж до еросу чи народження людини. Франко «змушує» померти навіть тих, хто приречений на безсмертя («Смерть Каїна»). Автор не раз велить піти зі світу цього й своєму alter ego («Поєдинок», «Похорон»). Зауважмо: природною смертю помирають хіба що Захар Беркут та Микола Кучеранюк («Терен у нозі»). Смерть, отже, можна віднести до константних образів, а проблему смерти – до дуже вагомих і скомплікованих у його творчості. Письменник демонструє різні види смерти, подає різні її причини й різноманітні передсмертні стани людини, нерідко дає читачеві змогу побачити реакції оточення на смерть персонажа. Вона у Франкових творах є своєрідним мегаобразом, що створюється шляхом нагромадження багатьох конкретних мікрообразів. Фізіологічний (клінічний), психологічний, філософський, соціальний аспекти дослідження феномену смерти характерні для творчості І. Франка. Саме дослідження, бо, будучи митцем – автором творів високого художнього гатунку, Франко водночас залишався й дослідником-аналітиком, навіть тоді, коли остаточно відійшов од позитивізму середини ХІХ ст. У різних його творах залежно від авторських інтенцій помічаємо вияскравлення одних аспектів і потьмяніння інших. Зацікавлення Франка проблемами смерти викликає не менший інтерес до психології самого письменника, зокрема до мортального комплексу його психіки, складовими якого можна, очевидно, назвати загострене відчуття власної смерти, особливо наприкінці ХІХ ст.

8. Ставши об'єктом критичного розгляду, художній твір (збірка творів) актуалізується у свідомості читача, втягується в історико-літературний процес, стає набутком інтелектуального культурного обширу. Більшості Франкових прозових творів та збірок на критику пощастило. Насамперед це стосується до повістки «На дні», оповідань бориславського циклу, повістей «Воа constrictor» і «Захар Беркут», роману «Борислав сміється», збірки «В поті чола» та її російського перекладу «В поте лица», роману «Петрії й Довбушуки», оповідань про дітей, збірки «Obrazki galicyjskie». У рецензіях, літературних портретах, історико-літературних оглядах,

порівняльних студій, передмовах, бібліографічних замітках, епістолярії, спогадах, анонсах, щоденникових записах, цензурних матеріалах, некрологах, принагідних згадках порушено проблеми художньо-естетичної вартости прозових творів письменника, їхнього впливу на суспільні погляди й настрої; осмислено прозу Франка в контексті розвитку української літератури та інших європейських літератур; оцінено прозовий здобуток письменника з огляду на його світоглядно-філософські пошуки; проаналізовано твори під кутом зору поетики образности, сюжетно-композиційних особливостей, розвитку індивідуального стилю письменника; виявлено специфіку прозових творів з погляду психології творчости митця, вказано на роль та значення окремих творів у розвитку Франкової прози та української літератури загалом. Критичні оцінки винесено, крім української, польською, чеською, російською, німецькою мовами. Найзначущішими стали «Історія літератури руської» О. Огоновського, рецензії М. Євшана, М. Грушевського, А. Кримського, В. Горленка, Є. Дегена, Г. Цеглинського, А. Крушельницького, М. Вороного, Ю. Кміта, М. Возняка, Я. Ілговського, Ф. Главачека, Софії Русової, О. Яцимирського та ін.; літературні портрети Франка у виконанні М. Коцюбинського, С. Єфремова, А. Кримського, Л. Турбацького, Любові Жигмайло, О. Маковея, В. Щурата, М. Євшана, І. Ющишина, М. Данька, С. Петлюри й інших; синтетичні огляди О. Грушевського, О. Барвінського, О. Кониського, Б. Грінченка, Б. Лепкого, Г. Хоткевича, Софії Русової, Л. Василевського, Г. Пйотровського, П. Хмельовського, К. Махала; порівняльні студії О. Маковея, М. Євшана; щоденникові записи О. Маковея, передмови М. Драгоманова, М. Славинського, А. Крушельницького, А. Черного; листи до Франка й інших адресатів М. Драгоманова, М. Павлика, І. Нечуя-Левицького, О. Партицького, В. Гнатюка, С. Єфремова, Христі Алчевської, Наталії Кобринської, Ольги Озаркевич (Рошкевич), Г. Коваленка, Ф. Дашинського, Елізи Ожешко, П. Хмельовського, Т. Папроцького та ін.; спогади самого Франка, а також М. Грушевського, В. Щурата, М. Мочульського, М. Вороного, К. Бандрівського, І. Яцуляка, Я. Остапчука, З. Флюнта й інших.

При оцінці прозового набутку Франка в критиці застосовано біографічний, соціологічний, естетичний та психологічний підходи. У літературно-критичних виступах піднесено важливе значення письменника в розвитку української літератури, вказано на його небуденний таланти, детальне знання селянського, ремісницького, робітничого та інтелігентського життя, майстерність у дослідженні психології людей із різних соціальних станів. В оці критиків перебувало зображення письменником непростого економічного становища робочого люду, викриття правопорушень у сфері освіти (биття й інші тілесні та моральні покарання учнів), моделювання поведінки садистичних і психопатологічних типів. Критика неодноразово звертала увагу на риси новаторства Франкової прози, відзначила внесок письменника в розвиток повісти, роману, фрагментарних жанрів, в освоєння нових тем (бориславської, тюремної, шкільної). При цьому слід зазначити, що критика не завжди розуміла і сприймала пошуки письменника в царинах змісту та форми творів, його нові підходи до моделювання художньої дійсности.

У критичних відгуках та оглядах переважають позитивні оцінки, з-поміж яких відзначено тонку обсервацію письменника, його гуманістичне й співчутливе ставлення до покривджених та пригноблених, вміння зацікавити читача, тривкий вплив його творів на психіку реципієнта, постійні пошуки шляхів оновлення стильової палітри, цікавий типаж (євреї-промисловці, непересічні селяни, інтелігенти, діти). Звернено увагу на майстерність Франка навіть у зображенні сцен жорстокости, а також у описах природи та людської зовнішности.

Водночас критика закидала Франкові тенденційність окремих творів, схематичність у створенні деяких образів, сюжетно-композиційні огріхи (наприклад, роману «Петрії і Добошуки», «Захар Беркут», «Маніпулянтка» та ін.), надмірне захоплення творчістю Золя, надужиття кривавими й потворними сценами, згущення фарб.

Хай там що, та проза Івана Франка є тією художньою логосферою, котра ферментувала подальший розвиток українського літературного процесу, стимулювала його до пошуку нових художньо-естетичних вирішень.

ЛІТЕРАТУРА Й АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ

1. А. Б. [Павловський М.]. З українських журналів. «Літературно-науковий вісник», книжка III за март 1908 року // Рада. 1908. № 74. 29. III / 11. IV. С. 2–3.
2. Аверинцев С. Софія–Логос: Словник. К.: Дух і літера, 2004. 640 с.
3. Агєєва В. Українська імпресіоністична проза. К.: ВІПОЛ, 1994. 160 с.
4. Адорно Т. Теорія естетики. К.: Основи, 2002. 518 с.
5. Андреев Л. Импрессионизм. Москва: Изд-во МГУ, 1980. 249 с.
6. Андреев Л. Сюрреализм. Москва: Высшая школа, 1972. 232 с.
7. Анненков Н. Ботанический словарь. Названия русские, польские, чешские, сербские, лужицкие, русинские, болгарские и др. славянских народов. СПб.: Императорская академия наук, 1878. 646 с.
8. Антологія українського жаху / Упоряд. В. Пахаренко. К.: Асоціація підтримки української популярної літератури, 2000. 800 с.
9. Антофійчук В. Євангельські образи в українській літературі ХХ століття. Чернівці: Рута, 2001. 335 с.
10. Арсенич П. Прикарпаття в житті Каменяра: монографія. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1996. 80 с.
11. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. Москва: Издат. группа «Прогресс» – «Прогресс-Академия», 1992. 528 с.
12. Ауэрбах Э. Мимезис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. Москва: ПЕР СЭ; СПб: Ук, 2000. 512 с.
13. [Б. н.]. Бібліографія // Діло. 1906. № 229. 24. X / 6. XI. С. 3.
14. [Б. н.]. З українських журналів // Рада. 1908. № 15. 18/31. I. С. 2.
15. [Б. н.]. Збірне видання оповідань Ів. Франка // ЛНВ. 1903. Т. 22. Кн. 6. С. 230–231.
16. [Б. н.]. И. Франко. В поте лица. Очерки из жизни рабочего люда. СПб., [1901] [Рец.] // Русское богатство. 1902. № 2. С. 17–18.
17. [Б. н.]. Иванъ Франко. Въ поти чола. Оповідання // ЛНВ. 1904. Т. 26. Кн. 5. С. 118.
18. [Б. н.]. Переклади українських творів // ЛНВ. 1901. Т. 13. Кн. 3. С. 212.
19. [Б. н.]. Переклади українських творів // ЛНВ. 1901. Т. 16. Кн. 11. С. 15.
20. [Б. н.]. Ivan Franko: Voa constrictor – Ukradené štěstí (Světové knihovny č. 28–29) (Svět. knih. sv. 59. Nákl. J. Otty) // Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. Статті, матеріали й дослідження до історії чехословацько-українських взаємовідносин / Упоряд. М. Мольнар та М. Мундяк. Братислава: Словацьке вид-во худ. літ., 1957. С. 610–613.
21. [Б. н.]. Ivan Franko: Na dně [Рец.] // Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. Статті, матеріали й дослідження до історії чехословацько-українських взаємовідносин / Упоряд. М. Мольнар та М. Мундяк. Братислава: Словацьке вид-во худ. літ., 1957. С. 600–601.
22. Бабенко В. Естетичні погляди Івана Франка: до питання трансформації // Українська філологія: традиції та сучасність: Зб. наук. праць (до 160-річчя заснування кафедри української словесності у Львівському університеті). Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. Част. 1. С. 342–352.

23. *Баб'як А.-М.* Форми оповіді та прийоми характеротворення (психологічної характеристики персонажів) у новелі «Сойчине крило» Івана Франка // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 786–792.
24. *Бавус Т.* Мовні образи лісу та гір у повісті Івана Франка «Захар Беркут» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 79. С. 79–84.
25. *Бавус Т.* Мовні образи небесних об'єктів: семантичний та етнолінгвістичний аспекти (на матеріалі прозових творів Івана Франка) // Іван Франко: «Я єсть пролог...»: М-ли Міжнар. наук. конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22–24 вересня 2016 р.): У 2 т. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Т. 2. С. 491–501.
26. *Баган О.* Євшан Микола // Франківська енциклопедія. Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література: Попередники та сучасники». С. 622–627.
27. *Баган О.* Єфремов Сергій Олександрович // Франківська енциклопедія. Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література: Попередники та сучасники». С. 634–645.
28. *Баган О.* Іван Франко: інтерпретації: Зб. статей. Дрогобич: ДДПУ, 2015. 184 с.
29. *Баган О.* Іван Франко і Василь Щурат як інтерпретатори модернізму (До історії відомої дискусії) // Франкознавчі студії. Дрогобич: Вимір, 2001. Вип. 1. С. 148–171.
30. *Баган О.* Концепція роману Івана Франка «Перехресні стежки» та ідейно-естетичні контексти епохи позитивізму (Дещо про творчі взаємостосунки Івана Франка і Болеслава Пруса) // Нагуєвицькі читання – 2009: Іван Франко і парадигми соціально-гуманітарних наук початку ХХІ століття: М-ли Всеукр. наук. конф. (Нагуєвичі, 28–29 серпня 2009 р.). Дрогобич: Посвіт, 2010. С. 4–15.
31. *Баган О.* Світоглядна еволюція Івана Франка як ключ до розуміння його творчості // Іван Франко в школі. Збірник науково-методичних праць. Дрогобич: Коло, 2003. Вип. 1. С. 6–13.
32. *Бальцежан Е.* Естетика: четверта частина семіології // Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. Упорядк. Б. Бакули. За заг. ред. В. Моренця. Переклад з польської С. Яковенка. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 322–331.
33. *Бандрівський К.* Спогади про Франка-школяра // Спогади про Івана Франка / Упорядк., вступ. ст., прим. О. Дея. К.: Дніпро, 1981. С. 36–43.
34. *Бандровська О.* Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 444 с.
35. *Барабаш М.* Жанрово-композиційна парадигма та паракомпозиційні експерименти у збірці Івана Франка «На лоні природи і інші оповідання» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62. С. 45–53.
36. *Баран Є.* «Захар Беркут» Івана Франка: соціальна утопія в історичних рамках // «І все життя – подвижництво у рідному слові...». Статті, дослідження, спогади про професора Любов Миколаївну Кіліченко. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2017. С. 122–126.
37. *[Барвінський О.]*. Огляд словесної праці австрійських русинів в році 1882 // Діло. 1883. № 2. 8/20. І. С. 1–2.
38. *[Барвінський О.]*. Огляд словесної праці австрійських русинів за рік 1881 // Діло. 1882. № 1. 2/14. І. С. 3–4.

39. *Баррі П.* Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. К.: Смолоскип, 2008. 360 с.
40. *Барт Р.* Від твору до тексту // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 380–384.
41. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, 1989. 615 с.
42. *Барт Р.* Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 385–405.
43. *Басс І.* Художня проза Івана Франка. К.: Наукова думка, 1965. 316 с.
44. *Басс І., Каспрук А.* Іван Франко: життєвий і творчий шлях. К.: Наукова думка, 1983. 456 с.
45. *Бахтин М.* Вопросы литературы и поэтики. Москва: Худ. литература, 1981. 502 с.
46. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Худ. литература, 1972. 470 с.
47. *Бахтин М.* Эпос и роман // *Бахтин М.* Литературно-критические статьи. Москва: Худ. литература, 1986. С. 392–428.
48. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 444 с.
49. *Бацевич Ф.* Непрямий комунікативний смисл у конфліктних дискурсах (на матеріалі роману Івана Франка «Перехресні стежки») // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 2. С. 194–203.
50. *Бацевич Ф.* Оповідання Івана Франка «Микитичів дуб»: спроба психосемантичного аналізу образів героїв // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Вип. 84. С. 32–39.
51. *Бацевич Ф.* Український одивнений художній текст: лінгвістичні виміри: монографія. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2018. 336 с.
52. *Безуглий Л.* Спостереження над поетикою оповідання І. Франка «На роботі» // Укр. літературознавство. Львів, 1982. Вип. 38. С. 86–92.
53. *Безхутрий Ю.* Мала проза Івана Франка 1900-х років у контексті художньої парадигми перехідної культурної епохи: модель світу і модель людини // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 526–533.
54. *Бельй А.* Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 с.
55. *Бергсон А.* Сміх: Нарис про значення комічного. К., 1994. 168 с.
56. *Бердник Ю.* Тема самогубства у творчості Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2006. Вип. 68. С. 71–74.
57. *Біла А.* Образ автора в ліриці Івана Франка: Монографія. Донецьк: ДонНУ, 2002. 192 с.
58. *Біла А.* Символізм. К.: Темпора, 2010. 272 с.
59. *Біла А.* Сюрреалізм. К.: Темпора, 2010. 208 с.
60. *Біленко Т.* Правда: об'єктивні та суб'єктивні чинники (контекст повісті Івана Франка «Для домашнього огнища») // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2012. Вип. 5. С. 23–32.
61. *Білецький Л.* Основи української літературно-наукової критики. К.: Либідь, 1998. 408 с.
62. *Білецький Л.* Хто такий Іван Франко для українського народу? // ЛНВ. 1926. Т. 90. Кн. 7/8. С. 226–232.

63. Білецький О. Художня проза І. Франка // Білецький О. Зібрання праць: У 5 томах. К., 1965. Т. 2. С. 412–461.
64. Білецький О., Басс І., Кисельов О. Іван Франко. Життя і творчість. К.: Вид-во АН УРСР, 1956. 360 с.
65. Білецький Ф. Оповідання. Новела. Нарис. К.: Дніпро, 1966. 89 с.
66. Бірчак В. Еволюція постаті борця в творах І. Франка / Републікація С. Новак // Франкознавчі студії. Дрогобич: Вимір, 2001. Вип. 1. С. 212–216.
67. Блажейовський Д. Історичний шематизм Перемиської єпархії з включенням Апостольської Адміністрації Лемківщини (1828–1939). Львів: Каменяр, 1995. 1008 с.
68. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох. К.: Факт, 2007. 720 с.
69. Богачевська Л. Творчий підхід Ч. Діккенса й І. Франка щодо порушення проблем освіти у романах «Ніколас Нікльбі», «Девід Коперфілд» й оповідання «Отець-гуморист», «Schönschreiben» (у типологічно-порівняльній площині) // Вісник Житомирського держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Житомир, 2004. Вип. 15. С. 223–227.
70. Богданович М. Из Ів. Франка. Передмова до оповідання Івана Франка «Муляр» / З російської переклав Р. Лубківський // Літературна Україна. 1982. № 35. 2. IX. С. 7.
71. Бойко Н. Проза другої половини XIX ст. як літературне проектування // Українська література XIX – початку XX століття: художнє слово у поступі нації. К., 2014. С. 162–180.
72. Бойко Ю. До проблеми Франкового романтизму (Про впливи Шаміссо і Гофмана на формування творчої методи Ів. Франка) // Бойко Ю. Вибране. Мюнхен, 1971. Т. 1. С. 74–82.
73. Бойко Ю. До століття Франкових уродин // Бойко Ю. Вибране. Мюнхен, 1971. Т. 1. С. 212–217.
74. Бойко Ю. Основи творчого методу Івана Франка // Бойко Ю. Вибране. Мюнхен, 1971. Т. 1. С. 36–42.
75. Бондар Л. Від романтизму до модернізму: «Непричесані думки» Івана Денисюка // Укр. літературознавство. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2012. Вип. 75. С. 127–136.
76. Бондар Л. Діва Марія як художній образ // Бондар Л. Під знаком хреста: Франкознавчі студії. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. С. 22–31.
77. Бондар Л. До генези «Сойчиного крила»: від Осипа Маковея до Івана Франка (образ самітника) // Іван Франко: «Я єсть пролог...»: М-ли Міжнар. наук. конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22–24 вересня 2016 р.): У 2 т. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Т. 2. С. 90–103.
78. Бондар Л. З науково-педагогічної спадщини Івана Овксентійовича Денисюка // Укр. літературознавство. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2011. Вип. 73. С. 237–254.
79. Бондар Л. Іван Франко і святий апостол // Бондар Л. Під знаком хреста: Франкознавчі студії. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. С. 31–35.
80. Бондар Л. «Коли екстремі ся стрічають...» (студія над Франковою новелою «Хома з серцем і Хома без серця») // Бондар Л. Під знаком хреста: Франкознавчі студії. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. С. 68–82.
81. Бондар Л. Образ Ісуса Христа в художній інтерпретації Івана Франка // Бондар Л. Під знаком хреста: Франкознавчі студії. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. С. 3–22.

82. *Бондар Л.* Під знаком хреста: Франкознавчі студії. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. 228 с.
83. *Бондар Л.* Світоглядна й естетична функція міфу в творчості Івана Франка // *Бондар Л.* Під знаком хреста: Франкознавчі студії. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. С. 46–53.
84. *Бондар Л.* Три любовні історії Івана Франка. Дрогобич: Коло, 2007. 88 с.
85. *Борев Ю.* Художественные направления в искусстве XX века. Борьба реализма и модернизма. К., 1986. 134 с.
86. *Борисюк Т.* Мавка у творчості Івана Франка і Лесі Українки: типологія чи контактні зв'язки // Укр. літературознавство. Львів, 1988. Вип. 50. С. 60–67.
87. *Борковський О.* Товариш. Письмо літературно-наукове. Ч. 1. [Рец.] // Зоря. 1888. № 19. 1/13. X. С. 322–323; № 20. 15/27. X. С. 343–344; № 21. 1/13. XI. С. 363.
88. *Боярська Л.* «Сойчине крило» Івана Франка: інтеграція новітніх європейських літературних пошуків // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 776–786.
89. *Брандес Г.* Литература XIX века в её главных течениях. Немецкая литература. СПб: Издание Ф. Павленкова, 1900. 308 с.
90. Будівничий української державності: Хрестоматія політологічних статей Івана Франка / Упоряд. Д. Павличко. К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. 640 с.
91. *Будний В.* Імпресіонізм як предмет і стиль літературно-критичного мовлення Івана Франка // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2003. Вип. 32. С. 118–130.
92. *Будний В.* Еволюційні етапи літературно-критичної концепції Івана Франка // «З його духа печаттю...»: Зб. наук. праць на пошану Івана Денисюка. Львів, 2001. Т. 1. С. 269–275.
93. *Бук С.* Кількісне зіставлення текстів (на матеріалі редакцій 1884 та 1907 років повісті Івана Франка «Воа constrictor») // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2012. Вип. 76. С. 179–192.
94. *Бук С.* Частотний словник роману Івана Франка «Основи суспільності»: інтерпретація твору кризь призму статистичної лексикографії. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2012. 264 с.
95. *Бук С., Ровенчак А.* Онлайн-конкорданс роману Івана Франка «Перехресні стежки» // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 2. С. 203–211.
96. *Бунчук Б.* Віршування Івана Франка: монографія. Чернівці: Рута, 2000. 308 с.
97. *Бурдега О.* Іван Франко в оцінці Сергія Єфремова (на матеріалі праці «Співець боротьби і контрастів») // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Вип. 70. С. 211–220.
98. *Бурлака Г.* Літературна творчість Івана Франка в оцінці Михайла Грушевського // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 2. С. 663–670.
99. *Бурлака Г., Гирич І.* Грушевський Михайло Сергійович // Франківська енциклопедія. Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література: Попередники та сучасники». С. 481–494.
100. Буття // Святе Письмо Старого та Нового завіту. Б. м., 1991. С. 3–56.

101. Бучко Г. Антропонімія «Малої батьківщини» Івана Франка в офіційних документах та у художніх творів Каменяра // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 2. С. 96–103.
102. В. [Гнатюк В]. Нові і перемінні звізди. Написав проф. др. І. Пулюй. Третє, доповнене видання. Накладом автора. Відень, 1905 [Рец.] // ЛНВ. 1905. Т. 32. Кн. 10. С. 71–73.
103. В. [Гнатюк В]. Переклади українських творів. Hricz és az urfi. Elbeszélés az 1846–1848 zivataros évekből. Irta Dr. Franko Iván Fordította Zsátkovics Kálmán // ЛНВ. 1902. Т. 18. Кн. 6. С. 44.
104. В. Т. І. Франко. «Панщизняний хліб» і інші оповідання [Рец.] // Письмо з Прогресу. 1913. № 7. С. 214–215.
105. Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920). Петербург: Academia, 1922. 94 с.
106. Ван Сяоюй. До проблеми психоаналітичної парадигми творів «Герой поневоли» Івана Франка та «Достеменна історія А-к'ю» Лу Сіня // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 79. С. 149–155.
107. Василевский Л. Современная Галиция. СПб: Издание С. Дороватовского и А. Чарушникова, 1900. 234 с.
108. Венчик О. Життєвий шлях і наукова діяльність Ю. Охоровича // Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ. Серія психологічна. Львів, 2015. Вип. 2. С. 242–253.
109. Вервес Г. В інтернаціональних літературних зв'язках: Дослідження. К.: Дніпро, 1983. 382 с.
110. Вервес Г. Незакінчена повість Івана Франка «Не спитавши броду» (До проблеми українсько-польських літературно-громадських зв'язків) // Славістичний збірник. К.: Вид-во АН УРСР, 1963. С. 257–263.
111. Вервес Г. Повість Івана Франка «Lelum і Polelum» // Міжслов'янські літературні взаємини. К.: Вид-во Акад. наук. УРСР, 1963. Вип. 3. С. 108–134.
112. Вервес Г. Проблематика польських повістей І. Франка // Рад. літературознавство. 1963. № 3. С. 64–82.
113. Веретюк О. Концепція наратора і наративні форми («Перехресні стежки» Івана Франка) // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: М-ли Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). Львів: Світ, 1998. С. 320–327.
114. Верниволя В. [Сімович В.]. Передмова // Франко І. Основи суспільности. Повість. К.; Ляйпциг: Українська накладня, [б. р.]. С. 3–10.
115. Верников М. Екзистенціальна філософія в Україні і її вираз у «Бориславських оповіданнях» Івана Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: М-ли Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). Львів: Світ, 1998. С. 191–198.
116. Вертій О. Народні джерела творчості Івана Франка. Тернопіль: Підручники & посібники, 1998. 254 с.
117. Верхратський І. Одвѣт п. О. Партицькому на його замѣтку вимѣрену против статьи: «Кѣлька слѣвъ о словарѣ О. П.» и декотри инші замѣчанья, именно о литературной стѣйности и тенденціи «Друга». Львів, 1876. 40 с.
118. Вечоркін І. Проза Івана Франка: ідіостильові проявники // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 78. С. 126–140.
119. Виноградов В. Проблема авторства и теория стилей. Москва: Гослитиздат, 1961. 614 с.

120. *Вірченко Т.* «Сойчине крило» Івана Франка: драматургія уявного діалогу // Іван Франко: «Я єсть пролог...»: М-ли Міжнар. наук. конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22–24 вересня 2016 р.): У 2 т. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Т. 1. С. 644–652.
121. *Вищанська С.* Автобіографічна мала проза Івана Франка та Миколи Кравчука: дискурс психологізму // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2010. Т. 2. С. 832–838.
122. *Возняк М.* Автобіографічний елемент в оповіданні Франка «На дні» // Рад. літературознавство. 1940. Кн. 5/6. 73–153.
123. *Возняк М.* Апокрифи і легенди з українських рукописів. Зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко. Т. V. Львів, 1910 [Рец.] // ЛНВ. 1910. Т. 52. Кн. 12. С. 630–631.
124. *Возняк М.* Велетень думки і праці. Шлях життя і боротьби Івана Франка. К.: Держлітвидав УРСР, 1958. 402 с.
125. *Возняк М.* «Гутак». Недрукований початок повісти Івана Франка // За сто літ: Матеріали з громадського і літературного життя України ХІХ і початків ХХ століття. К: ДВУ, 1929. Кн. 4. С. 201–202.
126. *Возняк М.* З життя і творчості Івана Франка. К.: Вид-во АН УРСР, 1955. 304 с.
127. *Возняк М.* З історії «Леля і Полеля» // *Возняк М.* З життя і творчості Івана Франка. К.: Вид-во Акад. наук УРСР, 1955. С. 164–168.
128. *Возняк М.* Незакінчена трилогія Ів. Франка «Чорна хмара» // Рад. література. 1940. № 11/12. С. 333–334.
129. *Возняк М.* [Примітка до першої публікації оповідання «Гуцульський король»] // Іван Франко. Статті і матеріали. Львів: Видання ЛДУ, 1948. Зб. 1. С. 5.
130. *Возняк М.* [Примітка до публікації роману І. Франка «Не спитавши броду»] // Червоний шлях. 1927. № 1. С. 5–8.
131. *Возняк М.* Спроба відбудови невикінченої повісти // Червоний шлях. 1929. № 1. С. 5–9.
132. *Войтків О.* До історії одного творчого задуму Івана Франка («Герой поневолі» – «Lelum і Polelum»: підказки Івана Денисюка) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62. С. 102–106.
133. *Войтків О.* «Під тягарем власного страждання»: психологічні портрети братів Калиновичів // «Дивлячись на цей гірський світ»: Літературознавчий збірник. Львів, 2018. С. 160–181.
134. *Войтків О.* Проблема стосунків героя і суспільства у романі Івана Франка «Лель і Полель» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2017. Вип. 82. С. 190–196.
135. *Войтків О.* Художня концепція героя в романі Івана Франка «Лель і Полель»: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2018. 20 с.
136. *Войтків О.* «Штука доволі широка і, смію думати, цікава»: штрихи до історії написання Франкового роману «Lelum і Polelum» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 79. С. 58–63.
137. *Войтович В.* Українська міфологія. К.: Либідь, 2002. 664 с.
138. *Войтюк А.* Франкова концепція модернізму // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Вимір, 2001. Вип. 1. С. 69–72.
139. *Волков А.* Етюд // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 191.

140. *Вольдан А.* «Бориславський цикл» Івана Франка в контексті польської літератури // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 872–880.
141. *Вольдан А.* Єврейські образи й стереотипи в бориславському циклі Івана Франка // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2015. Вип. 6. С. 3–23.
142. *Ворок Х.* «Вона боїться тих мар пустих, що сплodiла вночі стривожена уява»: стан тривоги персонажа крізь призму онейричних видінь у прозі Івана Франка // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62. С. 73–84.
143. *Ворок Х.* «І знов нові картини»: онейрична топографія Франкової прози // «Дивлячись на цей гірський світ»: Літературознавчий збірник. Львів, 2018. С. 137–148.
144. *Ворок Х.* Крізь призму онейричного простору: семантика та поетика вертикалі у прозі Івана Франка // Іван Франко: «Я єсть пролог...»: М-ли Міжнар. наук. конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22–24 вересня 2016 р.): У 2 т. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Т. 1. С. 584–595.
145. *Ворок Х.* Наративний вимір художнього онейросу у прозі Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2016. Вип. 80. С. 92–100.
146. *Ворок Х.* Особливості зображення онейричних візій в українській літературі кінця ХІХ ст. (на матеріалі малої прози Івана Франка та Наталії Кобринської) // «Йшла не тільки з духом часу, але й перед ним»: Наталія Кобринська та літературний процес кінця ХІХ – ХХ ст.: Зб. наук. праць: До 160-річчя від дня народження Наталії Кобринської; До 90-річчя від часу заснування Союзу Українок Америки. Львів, 2015. С. 242–250.
147. *Ворок Х.* Поетика сновидінь у прозі Івана Франка. К.: Наук. думка, 2018. 256 с.
148. *Вороний М. І.* Франко. «Батьківщина» і інші оповідання [Рец.] // Рада. 1911. № 158. 14/27. VII. С. 3.
149. *Вороний М.* Перші зустрічі з Іваном Франком // Спогади про Івана Франка / Упоряд. М. Гнатюк. Львів: Каменяр, 2011. С. 376–379.
150. *Вороний М.* Твори. К.: Дніпро, 1989. 688 с.
151. *Воропай О.* Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис: У 2 томах. К.: Мале видавничє підприємство «Оберіг», 1991. Т. 1. 456 с.; Т. 2. 448 с.
152. *Врубель Л.* Герменевтика // Література. Теорія. Методологія. Упорядк. і наук. редакція Д. Уліцької. Переклад з польської С. Яковенка. К.: Видавничий дім «Кієво-Могилянська академія», 2006. С. 56–113.
153. *Выготский Л.* Психология искусства. Москва: Искусство, 1986. 573 с.
154. *Г [Горленко В.]* Ів. Франко. Захар Беркут. Образ громадського життя Карпатської Русі в ХІІІ віці. Львів, 1884 [Рец.] // Киевская старина. 1885. Т. 11. Кн. 2. С. 369–376.
155. *Габермас Ю.* Філософський дискурс Модерну. К.: Четверта хвиля, 2001. 424 с.
156. *Гаврилів Т.* Експресіонізм: страх непристосованої свідомості // Експресіонізм: зб. наук. праць. Упорядн. Т. Гаврилів. Львів: ВНТЛ-Класика, 2002. С. 72–93.
157. *Гаєвська Л.* Іван Франко. Романтизм? Натуралізм? Реалізм? // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. К.: Наук. думка, 1991. С. 112–165.
158. *Гаєвська Л.* Морально-етична проблематика української новели кінця ХІХ – початку ХХ ст. К.: Наук. думка, 1981. 127 с.

159. Галицько-руські народні приповідки / Зібрав, упорядкував і пояснив Др. Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. Т. II: Діти – П'ять. 818 с.
160. Галицько-руські народні приповідки / Зібрав, упорядкував і пояснив Др. Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2007. Т. III: Рабунок – Ячмінь. 700 с.
161. *Гамаш Д.* Невизнаний шедевр історичної прози Івана Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: М-ли Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). Львів: Світ, 1998. С. 472–477.
162. *Гарасим Я.* Іван Франко: філософія національного поступу // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. Вип. 74. С. 12–19.
163. *Гарасим Я.* Культурно-історична школа в українській фольклористиці. Львів: ЛДУ ім. І. Франка, 1999. 143 с.
164. *Гірняк М.* Діалогічність у структурі притчових оповідань Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2018. Вип. 83. С. 52–64.
165. *Гірняк М.* «Можливі світи» роману Івана Франка «Не спитавши броду» // Іван Франко: «Я єсть пролог...»: М-ли Міжнар. наук. конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22–24 вересня 2016 р.): У 2 т. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Т. 1. С. 631–643.
166. *Гиршман М.* Литературное произведение: теория художественной целостности. Москва: Языки славянских культур, 2007. 560 с.
167. *Гнатюк В. І.* Франко і Наукове товариство імені Шевченка // Спогади про Івана Франка / Упор. М. Гнатюк. Львів: Каменярь, 2011. С. 294–296.
168. *Гнатюк В.* Нарис української міфології. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. 264 с.
169. *Гнатюк В.* Причинки до пізнання Гуцульщини // Записки НТШ. Львів, 1917. Т. 123–124. С. 1–58.
170. *Гнатюк М.* Іван Франко в літературно-естетичних концепціях його часу. Львів: Каменярь, 1998. 182 с.
171. *Гнатюк М.* Іван Франко і проблеми європеїзації української літератури кінця XIX – початку XX ст. // Simpozion omagial «Ivan Franko (1856–1916): 150 de ani de la naștere» [Universitatea din București, 8–9 decembrie 2006]. Ювілейний симпозіум «Іван Франко (1856–1916): 150 років від дня народження» [Бухарестський університет, 8–9 грудня 2006 р.]. București – Бухарест: RCR Editorial, 2008. С. 58–74.
172. *Гнатюк М.* Іван Франко і проблеми теорії літератури: навчальний посібник. К.: ВЦ «Академія», 2011. 240 с.
173. *Гнатюк М.* Історія української літературної критики (XIX – початок XX ст.). Львів; Брно: Vydal a vytiskl Tribun EU s. r. o., 2013. 180 с.
174. *Гнатюк М.* Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX – початку XX ст. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2002. 208 с.
175. *Гнатюк М.* Письменницька діяльність Івана Франка у літературно-критичній інтерпретації Михайла Грушевського // Михайло Грушевський і Західна Україна: Доповіді й повід. наук. конф. (м. Львів, 26–28 жовтня 1994 р.). Львів: Світ, 1995. С. 188–193.
176. *Гнатюк М.* Психологізм в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. Проблеми теорії (концепція Івана Франка) // Шевченко. Франко. Стефаник: М-ли Міжнар. наук. конф. Івано-Франківськ: Плай, 2002. С. 135–142.
177. *Голик Р.* Від знаку – до душі і від села – до міста: іпостасі Франкової поетики у синхронії та діахронії // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62. С. 35–44.

178. *Голик Р.* Місто радостей і страждань: Львів у художньому, науковому, (авто)біографічному та публіцистичному дискурсах Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Вип. 84. С. 12–31.
179. *Голод Р.* Вплив філософії ідеалізму на формування естетичної свідомості Івана Франка // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2007. Вип. 4. С. 73–83.
180. *Голод Р.* Діалектика «старого» і «нового» в літературних взаєминах Івана Франка та Василя Стефаника // Вісник Прикарпатського університету: Філологія. Івано-Франківськ, 2012. Вип. 34/35. С. 25–31.
181. *Голод Р.* Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. 288 с.
182. *Голод Р.* Інтер'єр у прозі Івана Франка (мікропоетика опису) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2003. Вип. 32. С. 15–24.
183. *Голод Р.* Локомотив «на крилах із гармоній»: Мікростудія Франкового оповідання «Поки рушить поїзд» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Вип. 70. С. 157–167.
184. *Голод Р.* Мозаїчна картина дрогобицького ремісничого передмістя в настроєво-фрагментарному ескізі Івана Франка «У столярні» // Нагуєвицькі читання – 2009: Іван Франко і парадигми соціально-гуманітарних наук початку ХХІ століття: М-ли Всеукр. наук. конф. (Нагуєвичі, 28–29 серпня 2009 р.). Дрогобич: Посвіт, 2010. С. 24–34.
185. *Голод Р.* Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяра. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. 108 с.
186. *Голод Р.* Поетика експресіонізму в структурі творчого методу Івана Франка // Таємниця слова: Зб. наук. праць на пошану доктора філологічних наук, професора Любомира Сеника. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2012. С. 296–305.
187. *Голод Р.* Поетика імпресіонізму в художній творчості Івана Франка // Слово і Час. 2006. № 8. С. 27–31.
188. *Голод Р.* Поетика Франкового оповідання «У столярні» як вияв генетико-типологічної спорідненості імпресіонізму та натуралізму // Українська філологія: традиції та сучасність: Зб. наук. праць (до 160-річчя заснування кафедри української словесності у Львівському університеті). Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. Част. 1. С. 239–249.
189. *Голод Р.* Позитивізм як світоглядно-філософське підґрунтя творчого методу Івана Франка // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 274–285.
190. *Голод Р.* Реалізм як генетико-типологічна проблема // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2006. Вип. 67. С. 3–10.
191. *Голод Р.* Росія чи Європа? (до проблеми культурологічного вибору Івана Франка) // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2016. Вип. 80. С. 10–28.
192. *Голод Р.* Символізм у структурі творчого методу Івана Франка // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. Івано-Франківськ, 2014. Вип. 2. С. 42–52.
193. *Голод Р.* Штрихи до генези Франкової повісті «Воа constrictor» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2012. Вип. 76. С. 10–19.
194. *Голодюк І.* Особливості наративної семантики фікційного світу оповідання «На дні» Івана Франка // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. Вип. 58. С. 98–106.

195. *Голяк Т.* До історії перших багатотомних видань творів Івана Франка // Слово і Час. 2008. № 6. С. 83–90.
196. *Голянич М.* Прагматична навантаженість внутрішньоформної номінації у художньому тексті (на матеріалі оповідання І. Франка «Вугляр») // Шевченко. Франко. Стефаник: М-ли Міжнар. наук. конф. Івано-Франківськ: Плай, 2002. С. 124–134.
197. *Гольберг М.* Оповідання Івана Франка «Борис Граб». До проблеми: Іван Франко про читача і читання // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. Вип. 72. С. 43–51.
198. *Горак Р.* Друзі з Добрівлян. Львів: ЗУКЦ, 2010. 200 с.
199. *Горак Р.* Твого ім'я не вимовлю ніколи: Повість-есе про Івана Франка. К.: ВЦ «Академія», 2008. 224 с.
200. *Горак Р.* Тричі мені являлася любов. Повість-есе. Львів: Центр Європи, 2006. 156 с.
201. *Горак Р., Гнатів Я.* Іван Франко. Львів: Вид-во отців василіян «Місіонер», 2000. Кн. 1: Рід Якова. 232 с.
202. *Горак Р., Гнатів Я.* Іван Франко. Львів: Вид-во отців василіян «Місіонер», 2001. Кн. 2: Цілком нормальна школа. 202 с.
203. *Горак Р., Гнатів Я.* Іван Франко. Львів: Вид-во отців василіян «Місіонер», 2002. Кн. 3: Гімназія. 356 с.
204. *Горак Р., Гнатів Я.* Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2004. Кн. 4: Університет. 370 с.
205. *Горак Р., Гнатів Я.* Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2005. Кн. 5: Не пора! 423 с.
206. *Горак Р., Гнатів Я.* Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2005. Кн. 6: В поті чола. 532 с.
207. *Горак Р., Гнатів Я.* Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. Кн. 7: Протистояння. 584 с.
208. *Горак Р., Гнатів Я.* Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2007. Кн. 8: Роки страждань. 546 с.
209. *Горак Р., Гнатів Я.* Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Кн. 9: Катастрофа. 480 с.
210. *Горак Р., Гнатів Я.* Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2009. Кн. 10: Quo tendis. Ч. 1: Відхід. 434 с.
211. *Горак Р., Гнатів Я.* Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2009. Кн. 10: Quo tendis. Ч. 2: У притворі вічності. 357 с.
212. *Горак Р., Горак І.* «В інтересі правди» (Листи Івана Ющишина до Івана Франка) // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2006. Вип. 68. С. 344–358.
213. *Горак Я.* Дискусія Івана Труша з Іваном Пулюєм про діяльність Івана Франка // Іван Труш (1869–1999): До 130-річчя від дня народження: Матеріали конф. Львів, 2001. С. 48–51.
- 213а. *Горак Я.* Іван Франко і біблійна критика // Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові. Львів: Апріорі, 2015. Вип. 18. С. 120–158.
214. *Горак Я., Нахлік Є.* Веселовський Ярослав Іванович // Франківська енциклопедія: У 7 томах. Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література. Попередники і сучасники». С. 254–257.
215. *Горбач Н.* Філософські переконання Івана Франка. Львів: Каменярь, 2006. 112 с.

216. *Горбач О.* Вулично-тюремні арготизми у Франковій прозі // Записки НТШ. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1963. Т. 177: На пошану сімдесятиріччя народин Романа Смаль-Стоцького. С. 197–206.
217. *Горблянський Ю.* Іван Франко та Агатангел Кримський у перехресних оцінках // Іван Франко: «Я єсть пролог...»: М-ли Міжнар. наук. конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22–24 вересня 2016 р.): У 2 т. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Т. 2. С. 64–89.
218. *Горблянський Ю.* Інтелектуалізм у художній прозі Івана Франка та Агатангела Кримського // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 2. С. 688–694.
219. *Горболіс Л.* Парадигма народно-релігійної моралі в прозі українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст. Суми: Козацький вал, 2004. 199 с.
220. *Горинь В.* Проблеми естетики романтизму в інтерпретації Івана Франка // Іван Франко і світова культура: М-ли Міжнар. симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3 кн. К.: Наук. думка, 1990. Кн. 1. С. 202–206.
221. *Горнфельд А.* Символисты // Брокгауз Ф., Ефрон И. Энциклопедический словарь. СПб., 1900. Т. ХХІХ-А. С. 912–917.
222. *Горнятко-Шумилович А.* Синтез барокового, готичного й романтичного начал у «Петріях і Добощуках» Івана Франка // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 741–753.
223. *Горошко І.* Аналіз твору І. Франка «Ліси і пасовиська»: генеза і поетика // «Дивлячись на цей гірський світ»: Літературознавчий збірник. Львів, 2018. С. 149–157.
224. *Горошко І.* «Любов – се запах пахощів понад усі аромати»: олфакторний код прози Івана Франка // Педагогічна думка. 2016. № 2. С. 14–17.
225. *Горошко І.* Любовні епістоли у прозі Івана Франка: психологічний аспект // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62. С. 54–63.
226. *Горошко І.* «Про таку делікатну матерію, як любов...»: прями форми художнього психологізму в декодуванні інтимних почуттів Франкових героїв // Іван Франко: «Я єсть пролог...»: М-ли Міжнар. наук. конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22–24 вересня 2016 р.): У 2 т. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Т. 1. С. 562–571.
227. *Горошко І.* «Скомплікований паралелограм сил»: любовний сюжет у прозі Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 78. С. 105–113.
228. *Горошко І.* «Чудова музика любові»: акустичний ефект у прозі Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 79. С. 26–32.
229. *Горун М., Івахів Г., Уніят В.* Панталіха (за матеріалами енциклопедичного видання «Тернопільщина. Історія міст і сіл») // Режим доступу: teren.in.ua.
230. *Госовська М.* На маргінесах: І. Франко в українському феміністичному дискурсі // Парадигма: Зб. наук. праць. Львів: Інститут українознавства, 2013. Вип. 7. С. 273–283.
231. *Госовська М.* Феміністичні моделі прози Івана Франка: до проблеми наукового і художнього мислення // Парадигма: Зб. наук. праць. Львів: Інститут українознавства, 2009. Вип. 4. С. 71–80.
232. *Грабович Г.* Вождівство і роздвоєння: «валєнродизм» Франка // *Грабович Г.* Тексти і маски. К.: Критика, 2005. С. 95–140.

233. *Грабович Г.* До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка. К.: Основи, 1997. 604 с.
234. *Гриневичева К.* Зустрічі з поетом // Спогади про Івана Франка / Упорядник М. Гнатюк. Львів: Каменяр, 2011. С. 213–218.
235. *Гринишин М.* Номінація адресата мовлення як один із засобів позначення соціального статусу людини (на матеріалі художньої прози Івана Франка) // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 2. С. 228–236.
236. *Грицак Я.* Бориславський цикл Івана Франка: тексти і контексти // Записки НТШ. Львів, 2005. Т. ССЛ: Праці Філологічної секції. С. 282–325.
237. *Грицак Я.* Драгоманов (Драгоманів) Михайло Петрович // Франківська енциклопедія. Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література: Попередники та сучасники». С. 605–609.
238. *Грицак Я.* Пророк у своїй Вітчизні: Франко та його спільнота (1856–1886). К.: Критика, 2006. 632 с.
239. [Грінченко Б.]. Малорусская литература // Большая энциклопедия: Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знания / Под ред. С. Н. Южакова. СПб., 1903. Т. 12. С. 554–565.
240. *Грінченко Б.* Перед широким світом. К.: Друк. Борисова, 1907. 320 с.
241. [Грінченко Б.]. Франко Иван // Большая энциклопедия: Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знания / Под ред. С. Н. Южакова. СПб., 1905. Т. 19. С. 348–350.
242. *Гром'як Р.* Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. Тернопіль: Лілея, 1997. 272 с.
243. *Гром'як Р.* Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX ст.). Тернопіль: Підручники і посібники, 1999. 224 с.
244. *Гром'як Р.* Феноменологія естетики Івана Франка // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 266–273.
245. *Гром'як Р.* Цілісне сприймання художнього твору // *Гром'як Р.* Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. Тернопіль: Лілея, 1997. С. 33–41.
246. *Гросевич І.* Елементи готики в малій прозі Івана Франка // Іван Франко: «Я єсть пролог...»: М-ли Міжнар. наук. конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22–24 вересня 2016 р.): У 2 т. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Т. 1. С. 555–561.
247. *Грушевський М.* «Для домашнього огнища», повість Івана Франка [Рец.] // ЛНВ. 1898. Т. 1. Кн. 1. С. 27–35.
248. *Грушевський М.* Апостолові праці // Спогади про Івана Франка / Упоряд., вступна стаття і примітки М. Гнатюка. Видання 2-ге, доповнене, перероблене. Львів: Каменяр, 2011. С. 272–294.
249. *Грушевський М.* Історія української літератури: В 6 т., 9 кн. К.: Либідь, 1993. Т. 1. 392 с.
250. *Грушевський О.* Сучасне українське письменство в його типових представниках. Іван Франко // ЛНВ. 1907. Т. 39. Кн. 7. С. 25–38.
251. *Грушевський О.* Сучасне українське письменство в його типових представниках. Степан Ковалів // ЛНВ. 1908. Т. 41. Кн. 3. С. 454–458.
252. *Гузар З.* Вступ до франкознавства: монографія. Дрогобич: ДДПУ ім. І. Я. Франка, 2008. 358 с.

253. *Гузар З.* Грані психологічного аналізу (Новела Івана Франка «Навернений грішник») // Укр. літературознавство. Львів, 1985. Вип. 44. С. 69–74.
254. *Гузар З.* Дві редакції оповідання «Ріпник»: спроба порівняльного мікроаналізу // Записки НТШ. Львів, 2000. Т. ССХХХІХ. С. 116–127.
255. *Гузар З.* До питання про природу художньої деталі // *Гузар З.* З творчого доробку: Наукові розвідки, вибрана бібліографія, окремі рецензії. Дрогобич: Коло, 2001. С. 11–16.
256. *Гузар З.* Із спостережень над новелою І. Франка «Микитичів дуб» // «З його духа печаттю...»: Зб. наук. праць на пошану Івана Денисюка. Львів, 2001. Т. 1. С. 295–300.
257. *Гузар З.* Локальний колорит у романі Івана Франка «Перехресні стежки» // Дрогобицький краєзнавчий збірник. Дрогобич, 1995. Вип. 1. С. 122–125.
258. *Гузар З.* Місто Івана Франка – Дрогобич. Дрогобич: Видавець Сурма С., 2008. 192 с.
259. *Гузар З.* Модифікація фольклорних мотивів у романі Івана Франка «Перехресні стежки» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. Вип. 55. С. 73–80.
260. *Гузар З.* Новела І. Франка «Мій злочин» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2003. Вип. 32. С. 25–30.
261. *Гузар З.* Новела Івана Франка «Мавка» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2004. Вип. 35. С. 156–160.
262. *Гузар З.* Ознаки модерного письма в повісті Івана Франка «Основи суспільності» // Українська філологія: традиції та сучасність: Зб. наук. праць (до 160-річчя заснування кафедри української словесності у Львівському університеті). Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. Част. 1. С. 268–280.
263. *Гузар З.* Оповідання І. Франка «Полуйка» (до питання про роль художньої деталі) // Укр. літературознавство. Іван Франко: статті і матеріали. Львів, 1988. Вип. 50. С. 49–53.
264. *Гузар З.* Оповідання Івана Франка «Слимак» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. Вип. 51. С. 25–31.
265. *Гузар З.* Оповідання Івана Франка «У столярні» (до літературної історії Дрогобича і проблема літературного колориту) // Дрогобицький краєзнавчий збірник. Дрогобич, 2000. Вип. 4. С. 143–149.
266. *Гузар З.* Опозиція на рівні образів-персонажів («Маніпулянтка» – «Між добрими людьми») // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. Вип. 72. С. 67–76.
267. *Гузар З.* Особливості креаціонізму в оповіданні І. Франка «Борис Граб» (префігураційно-ейдологічний аспект) // Франкознавчі студії: Збірник наукових праць. Дрогобич: Вимір, 2001. Вип. 1. С. 5–11.
268. *Гузар З.* Парадигма Лейбуня (новела І. Франка «Пироги з черницями») // Тези доповідей шістнадцятої щорічної наукової конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження Івана Франка (17–19 жовтня 2001 р.). Львів, 2002. С. 35–37.
269. *Гузар З.* Перехресні стежки поезії Івана Франка: Книжка для вчителя. Львів, 2000. 107 с.
270. *Гузар З.* Стежками життя і творчості Івана Франка. Дрогобич: Коло, 2004. 140 с.
271. *Гулевич Л.* Образ священика в оповіданні І. Франка «Чума» та в «повістках» М. Устияновича «Мість верховинця» і «Страсний четвер» // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2007. Вип. 4. С. 102–109.

272. *Гуменна В. І. Я. Франко – дитячий письменник: теоретик і практик: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. К., 1993. 20 с.*
273. *Гуменюк В. Складне наймення персонажа в новочасній літературі: Іван Франко, Володимир Винниченко, Микола Куліш // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2002. Вип. 65. С. 133–140.*
274. *Гундорова Т. Іван Франко // Історія української літератури ХІХ ст.: У 3 кн. К.: Либідь, 1997. Кн. 3. С. 298–362.*
275. *Гундорова Т. Інтелігенція і народ в повістях Івана Франка 80-х років. К.: Наук. думка, 1985. 144 с.*
276. *Гундорова Т. Модернізм як семіотична практика (Підходи до моделювання структур українського модерну) // Слово і Час. 1996. № 6. С. 43–51.*
277. *Гундорова Т. Невідомий Франко: Грані Ізмарагду. К.: Либідь, 2006. 360 с.*
278. *Гундорова Т. Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997. 300 с.*
279. *Гундорова Т. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку ХХ ст. (теоретико-методологічний аспект) // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. К.: Наук. думка, 1991. С. 166–191.*
280. *Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. К.: Критика, 2006. 352 с.*
281. *Гунчик І. Експресивні фольклорні okazіоналізми у романі Івана Франка «Основи суспільності» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. Вип. 74. С. 249–257.*
282. *Гуняк М. Метаморфоза «відлюдька»: повість-новела І. Франка «Сойчине крило» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2003. Вип. 32. С. 31–36.*
283. *Гуняк М. Новаторство поетики повісті Івана Франка «Великий шум» // Франкознавчі студії. Дрогобич: Вимір, 2001. Вип. 1. С. 12–19.*
284. *Гуняк М. Повість-новела «Як Юра Шикманюк брів Черемош». Відродження людини (до проблем синтезу) // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Зб. наук. праць Міжнар. конф., присв. 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському ун-ті [Львів, 23–25 жовтня 1998 р.]: У 2-х част. Львів: Світ, 1999. Част. 1. С. 176–179.*
285. *Гураль Г. Про один зразок колективного маскування в прозі Івана Франка (на матеріалі сатиричного оповідання «Задля празника») // Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В. О. Сухомлинського. Серія: філологічні науки. Миколаїв, 2013. Вип. 4. 12 (96). С. 60–63.*
286. *Гураль Г. Роль маски в сценарії любовної афери (на матеріалі творів Івана Франка «Маніпулянтка» і «Різуни») // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 78. С. 77–85.*
287. *Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори. К.: Юніверс, 2001. 288 с.*
288. *Геник-Березовська З. Початки українського модернізму // Геник-Березовська З. Грані культур: Бароко. Романтизм. Модернізм. К.: Гелікон, 2000. С. 231–233.*
289. *Грецьук В. Словотвірні одиниці у текстотворенні малої прози Івана Франка // Іван Франко: «Я єсть пролог...»: М-ли Міжнар. наук. конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22–24 вересня 2016 р.): У 2 т. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Т. 2. С. 552–559.*
290. *Данько Н. Писатель своего народа (Иван Франко как беллетрист) // Украинская жизнь. 1913. № 5. С. 15–27.*
291. *Данько О. Драматичний етюд Івана Франка «Чи вдуріла?»: особливості психологічного портрету // Укр. літературознавство. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2010. Вип. 72. С. 83–90.*

292. XXIII засідання 2 сесії VI періоду галицького сойму з д. 25 н. ст. падолиста 1890 р. // Діло. 1890. № 256. 13/25. XI. С. 2–3.
293. Деген Е. И. Франко. В поте лица. Очерки из жизни рабочего люда. СПб, [1901] [Рец.] // Мир Божий. 1902. № 1. С. 79–80.
294. Деген Е. Иван Франко (Галицкий писатель) // Новое слово. 1897. Кн. 6. Март. С. 37–52.
295. Дей О. Иван Франко і народна творчість. К.: Держ. вид-во худ. літ., 1955. 299 с.
296. Дей О. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI–XX ст.). К.: Наук. думка, 1969. 560 с.
297. Дей О. Спілкування митців з народною поезією: Іван Франко та його оточення. К.: Наукова думка, 1981. 332 с.
298. Дей О. Фольклор в прозі Бориславського циклу // Іван Франко. Статті й матеріали. Львів, 1949. 36 2. С. 5–47.
299. Дей О. Хто ж переклав твори І. Франка для «Саратовського дневника»? // Рад. літературознавство. 1970. № 2. С. 74.
300. Демчук Н. Концепція посіву бібліопсихологічних цінностей (оповідання Івана Франка «Борис Граб»: текстуальний аналіз) // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2006. Вип. 6. С. 130–149.
301. Денисова Т. Иван Франко и натурализм // Іван Франко і світова культура: М-ли Міжнар. симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3 кн. К.: Наук. думка, 1990. Кн. 1. С. 229–231.
302. Денисюк І. Австрійські мотиви у прозі Івана Франка // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 142–146.
303. Денисюк І. Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (мікростудія Франкової «Дріади») // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 163–173.
304. Денисюк І. Гуцульські оповідання Івана Франка // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 95–106.
305. Денисюк І. До проблеми новаторства новелістики І. Франка // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 129–136.
306. Денисюк І. До цензурної історії «Громадського друга», «Дзвона» і «Молота» // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 471–497.
307. Денисюк І. Жанрові проблеми новелістики // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Кн. 1. С. 18–59.
308. Денисюк І. Життя і жанр (Про робітниче оповідання Івана Франка) // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 66–74.
309. Денисюк І. Історична белетристика Івана Франка // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 21–47.
310. Денисюк І. Казковий чудесний показчик у новелі Франка «Неначе сон» // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 107–118.

311. *Денисюк І.* Літературна готика і Франкова проза // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці : У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 191–203.
312. *Денисюк І.* Любовні історії української белетристики // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці : У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Кн. 1. С. 367–379.
313. *Денисюк І.* «Не спитавши броду» як роман виховання // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 174–191.
314. *Денисюк І.* Новаторство новелістики І. Франка в контексті світової літератури // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці : У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 137–140.
315. *Денисюк І.* Новаторство Франка-прозаїка // Записки НТШ. Львів, 2005. Т. ССЛ: Праці Філологічної секції. С. 52–66.
316. *Денисюк І.* Політичне оповідання Івана Франка // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 85–95.
317. *Денисюк І.* Про два типи новели у творчості І. Франка // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 47–57.
318. *Денисюк І.* Про родово-видові особливості «Сойчиного крила» // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 57–65.
319. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. Львів: Академічний експрес, 1999. 280 с.
320. *Денисюк І.* «Суспільно-психологічна студія», або «Живопись дна» // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 85–95.
321. *Денисюк І.* Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст. // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Кн. 1. С. 69–93.
322. *Денисюк І.* «Усе мистецьке є символом» (Розшифровані й нерозшифровані символи у «Перехресних стежках») // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 150–162.
323. *Денисюк І.* Франкознавство: здобутки, втрати, перспективи // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 238–245.
324. *Денисюк Ю.* Інтертекстуалізм в оповіданні І. Франка «Odi profanum vulgus» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2003. Вип. 32. С. 37–43.
325. *Дерев'яна М.* «На дні» і «На вершку»: випробування духа світом (на матеріалі творів Івана Франка) // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 79. С. 33–41.
326. *Дерев'яна М.* Свобода і неволя людини як один із основних мотивів у творчості Івана Франка // «Дивлячись на цей гірський світ»: Літературознавчий збірник. Львів, 2018. С. 192–219.
327. *Деркач М.* «Рубач» Івана Франка // Наші дні. 1942. № 6. С. 4.

328. *Деркач М.* Серед блокнотів і записок Івана Франка // Література і мистецтво. Львів, 1941. № 5. С. 38–42.
329. *Деркачева М.* Невідома повість Івана Франка (в 19-ліття смерті поета) // Назустріч. 1935. № 11. 1. VI. С. 1–2.
330. Діалогічне прочитання української літератури: монографія / Г. Токмань, М. Корпанюк, Г. Мазоха та ін. К.: Міленіум, 2007. 486 с.
331. Диоскуры // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2-х томах. Москва: Сов. энциклопедия, 1987. Т. 1: А–К. С. 382–384.
332. Діяння апостолів // Святе Письмо Старого та Нового завіту. Б. м., 1991. С. 147–186.
333. *Довганич Н.* Наративна структура та художній психологізм роману Івана Франка «Основи суспільності» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62. С. 197–202.
334. *Дольницький А.* Мої спомини // Спогади про Івана Франка / Упоряд. М. Гнатюк. Львів: Каменяр, 2011. С. 99–119.
335. *Домбровський О.* Вплив «Божественної комедії» Данте на поему І. Франка «Рубач» та її прозовий варіант // Укр. літературознавство. Львів, 1976. Вип. 26. С. 39–40.
336. *Донцов Д.* Дві літератури нашої доби. Львів: Просвіта, 1991. 296 с.
337. *Донцов Д.* Трагедія Франка // ЛНВ. 1926. Т. 90. Кн. 4. С. 125–130.
338. *Дорошенко В.* Ив. Франко. В поте лица. Очерки из жизни рабочего люда. Перевод О. Рувимовой и Р. Ольгиной. С предисловием и под редакцией М. Славинского. СПб: Издание М. Д. Орехова, 1902 // ЛНВ. 1901. Т. 16. Кн. 12. С. 24.
339. *Дорошенко В.* Переклади українських творів // ЛНВ. 1901. Т. 14. Кн. 6. С. 42.
340. *Дорошенко В.* Шкільні задачі Івана Франка (3 нагоди 20-ліття смерті) // Вісник. 1936. Т. 3. Кн. 7/8. С. 540–541.
341. *Дорошенко Д.* Українська література в 1905 році // Рідний край: Часопись політична, економічна, літературна і наукова. Полтава, 1906. № 5. 4. II. С. 10–11.
342. *Дорошкевич О.* «Борислав сміється» (Розділ з історії ранніх художніх спроб Франка-соціаліста) // *Франко І.* Борислав сміється: повість. Харків; К.: Книгоспілка, 1926. С. V–XLV.
343. *Дорошкевич О.* Іван Франко (1856–1916). Огляд його діяльності й творчості. Вінніпег, 1928. 72 с.
344. *Дорошкевич О.* Підручник історії української літератури. К.; Харків: Книгоспілка, 1924. 364 с.
345. *Драгоманов М.* Переднє слово [до збірки І. Франка «В поті чола»] // *Франко І.* В поті чола. Образки з життя робучого люду. Львів: Наладом Ольги Франкової, 1890. С. I–VI.
346. *Драгоманов М.* Три листи до редакції «Друга» // *Драгоманов М.* Літературно-публіцистичні праці: У 2-х томах. К.: Наукова думка, 1970. Т. 1. С. 397–427.
347. *Дрогомирецька М.* Етичні проблеми у малій прозі Івана Франка й Агатангела Кримського // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 78. С. 179–186.
348. *Дрогомирецька М.* Проза Івана Франка у творчій рецепції Агатангела Кримського // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Вип. 84. С. 184–192.
349. *Дронь К.* Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). К.: Наук. думка, 2013. 244 с.
350. *Дуркалевич В.* «Великий шум» Івана Франка: реконструкція зразкового читача // Волинь – Житомирщина: Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2006. Вип. 15. С. 74–81.

351. *Дуркалевич В.* «Єврейська тема» у двох редакціях повісті Івана Франка «Петрії і Довбушуки»: рух тексту твору // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2003. Вип. 66. С. 47–54.
352. *Дуркалевич В.* Міфотворець чи трансформатор міфів? Або як читати Франкового «Бориса Граба»? // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2015. Вип. 6. С. 51–63.
353. *Дуркалевич В.* «Неначе сон» і «Син Остапа»: репрезентація онейричної ділогії // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2007. Вип. 4. С. 118–121.
354. *Дуркалевич В.* Поза межами статті, або Нетристанівський архетип любови у двох новелах *fin de siècle* // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2006. Вип. 3. С. 168–174.
355. *Дуркалевич В.* У пошуках наративної ідентичності: індивідуальний міф у творах Івана Франка, Анджея Хцюка і Бруно Шульца. Дрогобич: Коло, 2015. 366 с.
356. *Дуркалевич В.* Хома Кремінь, або Ще одна загадка «Сойчиного крила» // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2006. Вип. 3. С. 175–184.
357. *Євшан М.* Іван Франко. В поті чола (Вибір з оповідань). Передмову написав Антін Крушельницький. Коломия, 1910 [Рец.] // Наша школа: Науково-педагогічний журнал. Львів, 1910. Кн. 1. С. 64–65.
358. *Еко У.* Поетика відкритого твору // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 408–419.
359. *Еко У.* Роль читача: Дослідження з семіотики текстів. Переклала з англійської М. Гірняк. Львів: Літопис, 2004. 384 с.
360. *Ештайн С. С.* Причинок до психології смерті // ЛНВ. 1899. Т. 5. Кн. 3. С. 156–161.
361. Етнографічний збірник. Видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка. Львів: Накладом Товариства, 1900. Т. 8: Галицькі народні новели. Зібрав Осип Роздольський. 166 с.
362. Етнографічний збірник. Видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка. Львів: Накладом Товариства, 1910. Т. 24: Народні оповідання про опришків. Зібрав В. Гнатюк. 356 с.
363. Євангелія Г. Н. І. Христа від Матєя // Святе Письмо Старого та Нового завіту. Б. м., 1991. С. 7–45.
364. *Євнина Е.* Проблема літературного імпрессионізму и различные тенденции его развития во французской прозе конца XIX – начала XX в. // Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись, графика, литература, музыка. Москва: Искусство, 1976. С. 254–286.
365. *Євшан М.* Д-р Василь Щурат. Літературні начерки. Львів, 1913, 105 с. [Рец.] // *Євшан М.* Критика. Літературознавство. Естетика / Упоряд., передм. та примітки Н. Шумило. К.: Основи, 1998. С. 593–594.
366. *Євшан М.* Здобутки української літератури за 1911 рік // *Євшан М.* Критика. Літературознавство. Естетика / Упоряд., передм. та примітки Н. Шумило. К.: Основи, 1998. С. 275–279.
367. *Євшан М.* Іван Франко (Нарис його літературної діяльності) // *Євшан М.* Критика. Літературознавство. Естетика / Упоряд., передм. та примітки Н. Шумило. К.: Основи, 1998. С. 135–153.
368. *Євшан М.* Іван Франко. «Петрії й Довбушуки. Повість у двох частях. Друге перероблене видання. Із 6 образками і портретом автора. Чернівці, 1913, 292 с.» [Рец.] // *Євшан М.* Критика. Літературознавство. Естетика / Упорядк., передм. та прим. Н. Шумило. К.: Основи, 1998. С. 602–603.

369. *Євшан М.* Стефан Ковалів // *Євшан М.* Критика. Літературознавство. Естетика / Упоряд., передм. та примітки Н. Шумило. К.: Основи, 1998. С. 216–219.
370. *Євшан М.* Antin Kruszelnyckuj. Szkice z ukraińskiej literatury współczesnej. Kottomia, 1910. 69 s. [Рец.] // *Євшан М.* Критика. Літературознавство. Естетика / Упоряд., передм. та примітки Н. Шумило. К.: Основи, 1998. С. 532–533.
371. *Ємець-Доброносова Ю.* Феномен відлуння: Інтерпретативні нотатки на берегах // Відлуння самотності: Кнут Гамсун та контекст українського модернізму / Упорядн. Ю. Ємець-Доброносова. К.: Факт, 2003. С. 13–22.
372. *Єфремов С.* В поисках новой красоты // *Єфремов С.* Літературно-критичні статті. К.: Дніпро, 1993. С. 48–120.
373. *Єфремов С.* Історія українського письменства. К.: Femina, 1995. 688 с.
374. *Єфремов С.* Іван Франко: Критико-біографічний нарис. К.: Слово, 1926. 252 с.
375. *Єфремов С.* Співець боротьби і контрастів: Спроба літературної біографії й характеристики Івана Франка. К.: Вік, 1913. 208 с.
376. Жанр і жанрові процеси в історико-літературній перспективі: [колективна монографія] / За ред. проф. О. В. Кеби. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. 224 с.
377. *Жигмайло Л.* Іванъ Франко. Збирныкъ творивъ. Томъ III. Бориславські опон видання. У Києви, 1905, 1–273 (выдавництво «Викъ», № 12) [Рец.] // Киевская старина. 1905. Т. 90. Кн. 7/8. С. 8–14.
379. *Жигмайло Л.* Іван Франко // Дніпрові хвилі. 1913. № 4. 16. II. С. 51–53; № 6. 16. III. С. 86–89; № 8. 14. IV. С. 116–118; № 10. 20. V. С. 168–170.
380. *Жирмунский В.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. 207 с.
381. *Жирмунский В.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Избранные труды. Ленинград: Наука, 1977. 408 с.
382. *Житє.* 1913. Вип. 1. С. 23–24.
383. *Жолковский А., Щеглов К.* К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Учёные записки Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1975. Вып. 365. С. 146–153.
384. *Жук Н.* Проза Івана Франка. К.: Вища школа, 1977. 176 с.
385. *Жук О.* Повістка як жанровий різновид та авторське визначення жанру: ідейний зміст та художня структура // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2016. Вип. 80. С. 101–107.
386. *Жулинський М.* Він знав, «як багато важить слово...». К.: ВЦ «Просвіта», 2008. 136 с.
387. *Жулинський М.* Іван Франко: душа, дух, духовність, або Що визначає суспільний поступ // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 21–39.
388. *Журавська І.* Франко і світова література // Творчість Івана Франка. Збірник статей. К.: Вид-во АН УРСР, 1956. С. 365–404.
389. *Журба С.* Художній світ української імпресіоністичної повісті. Тернопіль: Астон, 2000. 120 с.
390. *Забужко О.* Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період. К.: Факт, 2006. 156 с.
391. *Зарицька Л.* Жанрово-стильові особливості епістолярію Івана Франка (на матеріалі інтимного листування). Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2011. 19 с.
392. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX веков: Трактаты, статьи, эссе. Москва: Изд-во МГУ, 1987. 510 с.
393. *Заклинський Р.* Перша повість І. Франка. Харків: Рух, 1932. 69 с.

394. *Заклинський Р.* Світогляд Івана Франка (Реферат). Львів, 1916. 31 с.
395. *Зборовська Н.* Психоаналіз і літературознавство. К.: Академвидав, 2003. 392 с.
396. Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. Статті, матеріали й дослідження до історії чехословацько-українських взаємовідносин / Упоряд. М. Мольнар та М. Мундяк. Братислава: Словацьке вид-во худ. літ., 1957. 694 с.
397. *Зеров М.* Від Куліша до Винниченка. Нариси з новітнього українського письменства // *Зеров М.* Твори: В 2-х томах. К.: Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. С. 246–456.
398. *Зеров М.* Франко-поет // *Зеров М.* Твори: В 2-х томах. К.: Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. С. 457–491.
399. *Зубрицька М.* Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаника // Студії з інтегральної культурології. Львів, 1996. Вип. 1: Thanatos. С. 21–24.
400. *Зубрицька М.* Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів: Літопис, 2004. 352 с.
401. *Зушман М.* Дискурс малої прози Богдана Лепкого та західноукраїнська малоформатна новелістика кінця ХІХ – початку ХХ століття: Дослідження. Чернівці: ЧНУ, 2014. 120 с.
402. *Зьомек Є.* Методологічні проблеми історико-літературного синтезу // Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. Упорядк. Б. Бакули. За заг. ред. В. Моренця. Переклад з польської С. Яковенка. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 56–86.
403. *І. Д. [Джиджора І.]* Іван Франко. «Маніпулянтка» і інші оповідання. Львів, 1906. Накладом Українсько-руської видавничої спілки [Рец.] // ЛНВ. 1906. Т. 36. Кн. 11. С. 332–333.
404. *І. Д. [Джиджора І.]* Іван Франко. Місія. Чума. Казки і сатири. Львів, 1906. Накладом Українсько-руської видавничої спілки [Рец.] // ЛНВ. 1906. Т. 34. Кн. 6. С. 596–597.
405. Іван Франко. Документи і матеріали. 1856–1956. К.: Наукова думка, 1966. 544 с.
406. Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. 1160 с.
407. Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 2. 1150 с.
408. Іван Франко. «Зів'яле листя»: Тексти, матеріали, дослідження / Упорядк. П. Салевича. Львів, 2007. 425 с.
409. Іван Франко: Тексти. Факти. Інтерпретації: Зб. наук. праць. К.; Львів, 2011. Вип. 1: Огляди. Статті. Твори. Листування. Спогади. Бібліографія. 440 с.
410. Іван Франко у критиці: західноукраїнська рецепція 20–30-х років ХХ ст. / Упорядк. і автор вступного слова М. Ільницький. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2010. 432 с.
411. *Іванишин М.* Дискурс національної ідентичності в українському постколоніальному літературознавстві: Монографія. Дрогобич: Посвіт, 2015. 208 с.
412. *Іванишин М.* Осмислення української національної ідентичності у творах Івана Франка // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 104–112.
413. *Іванишин П.* Іван Франко і національне буття: герменевтичні акценти: монографія. Дрогобич: Посвіт, 2016. 172 с.

414. *Іванишин П.* Іван Франко і теорія постколоніалізму // Нагуєвицькі читання – 2009: Іван Франко і парадигми соціально-гуманітарних наук початку ХХІ століття: М-ли Всеукр. наук. конф. (Нагуєвичі, 28–29 серпня 2009 р.). Дрогобич: Північ, 2010. С. 82–96.
415. *Іванишин П.* Метод методологічної верифікації Івана Франка: національно-екзистенціальні аспекти // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2006. Вип. 68. С. 3–12.
416. *Іванишин П.* Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): Монографія. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2005. 308 с.
417. *Іванов В.* Близнечні мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2-х томах. Москва: Сов. энциклопедия, 1987. Т. 1: А–К. С. 174–176.
418. *Ізер В.* Процес читання: феноменологічне наближення // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 261–277.
419. *Ілик О.* Впевненість і сумніви у збірці Івана Франка «На лоні природи та інші оповідання» (на матеріалі корпусу дискурсивних слів) // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 78. С. 286–297.
420. *Ільницький М.* Від весільного перевізника до човна Харона // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. Вип. 51. С. 32–36.
421. *Ільницький М.* Періодизація українського модернізму з погляду польського літературознавця // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Вимір, 2001. Вип. 1. С. 77–82.
422. *Ільницький М.* Повість «Перехресні стежки» і проблема художнього новаторства Івана Франка // Іван Франко і світова культура: М-ли Міжнар. симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3 кн. К.: Наук. думка, 1990. Кн. 1. С. 256–259.
423. *Ільницький М.* Поєдинок із собою: проблема двійництва в «Поєдинку» І. Франка та «Двійнику» Ф. Достоєвського // Слово і Час. 2006. № 8. С. 18–27.
424. *Ільницький М.* Поруч із ним ішли два велетні – Білий і Чорний (міфологічна основа оповідання Івана Франка «Як Юра Шикманюк брів Черемош») // Іван Франко: «Я єсть пролог...»: М-ли Міжнар. наук. конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22–24 вересня 2016 р.): У 2 т. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Т. 1. С. 676–684.
425. *Ільницький О.* Моделювання культури в імперії: Український модернізм і крах всеросійської ідеї // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2004. Вип. 12: Ювілейний збірник на пошану чл.-кор. НАН України Миколи Ільницького. С. 128–148.
426. *Інгарден Р.* Про пізнавання літературного твору // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 136–163.
427. Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ – початку ХХ ст.: Зб. наук. праць. К.: Наук. думка, 1987. 312 с.
428. *Індик М.* Літературознавчі дослідження і когнітивне літературознавство // Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. Упорядк. Б. Бакули. За заг. ред. В. Моренця. Переклад з польської С. Яковенка. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 127–141.

429. Історія європейської ментальності / За ред. П. Дінцельбахера / Переклад з нім. В. Кам'янець. Львів: Літопис, 2004. 720 с.
430. *Йогансен М.* Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків // *Йогансен М.* Вибрані твори. К.: Смолоскип, 2001. С. 361–475.
431. *Йогансен М.* Як будується оповідання: Аналіза прозових зразків. Харків: Книгоспілка, 1928. 145 с.
433. *Калениченко Н.* Українська література ХІХ ст. Напрями, течії. К.: Наукова думка, 1983. 256 с.
434. *Калениченко Н.* Українська проза початку ХХ ст. К.: Наук. думка, 1964. 450 с.
435. *Калиняк М.* Тюремний простір як елемент урбаністичного тексту у прозі Івана Франка // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. Вип. 58. С. 107–117.
436. *Калиняк М.* Урбаністична топоніміка Франкової прози: трансформація реального топосу в художній // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 78. С. 69–76.
437. *Каляга В.* Туманності тексту // Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. Упорядк. Б. Бакули. За заг. ред. В. Моренця. Переклад з польської С. Яковенка. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 141–171.
438. *Каневська Л.* До питання семантико-психологічного тлумачення назви роману І. Франка «Не спитавши броду» // Укр. літературознавство: Іван Франко. Статті й матеріали. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. Вип. 68. С. 92–97.
439. *Каневська Л.* Психологізм романів Івана Франка середини 80-х–90-х років: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. К., 2004. 20 с.
440. *Касперський Е.* Література. Теорія. Методологія // Література. Теорія. Методологія. Упорядк. і наук. редакція Д. Уліцької. Переклад з польської С. Яковенка. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 9–37.
441. *Качій Ю.* Історія одного подарунка // Жовтень. 1969. № 5. С. 117–119.
442. *Качуровський І.* Готична література та її жанри // Сучасність. 2002. № 5. С. 32–39.
443. *Качуровський І.* Містична функція літератури та українська релігійна поезія // Слово і Час. 1992. № 10. С. 33–45.
444. *Качуровський І.* Франко як містик // *Качуровський І.* Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 47–52.
445. *Керлот Х.* Словарь символов. Мифология. Магия. Психоанализ. Москва: REFL-book, 1994. 608 с.
446. *Кирилюк Є.* Вічний революціонер. Життя й творчість Івана Франка. К.: Дніпро, 1966. 422 с.
447. *Кирилюк Є.* Франків Борислав // Рад. література. К., 1941. Кн. 4/5. С. 243–261.
- 447а. *Кирчів Р.* Цикл шляхетських повістей Андрія Чайковського [Передмова] // *Чайковський А.* Твори: У 8 томах. Львів: Червона Калина, 1994. Т. 5: У чужому гнізді: Повісті з ХІХ століття. С. 5–25.
448. *Кир'янчук Б.* Проблема герменевтики новели Івана Франка «Сойчине крило» // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Вимір, 2001. Вип. 1. С. 20–26.
449. *Кир'янчук Б.* Романи І. Франка 90-х рр. ХІХ ст.: проблеми часо-простору. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. К., 1993. 27 с.
450. *Кир'янчук Б.* Художній часопростір у романі Івана Франка «Основи суспільності» // Укр. літературознавство. Львів: Світ, 1993. Вип. 58. С. 105–110.

451. *Кісь Р.* Коваріації уявлень про смерть як індикатор типу культури (спроби крос-культурного бачення) // Студії з інтегральної культурології. Львів, 1996. Вип. 1: Thanatos. С. 9–21.
452. *Кісь Р., Маєрчик М., Кісь О.* Переднє слово // Студії з інтегральної культурології. Львів, 1996. Вип. 1: Thanatos. С. 3–8.
453. *Клим'юк Ю.* Лірика Івана Франка як система жанрів: монографія. Чернівці: Рута, 2006. 406 с.
454. *Кміт Ю.* Іван Франко. «Батьківщина» і інші оповідання (вид. Українсько-руської видавничої спілки, серія I, ч. 132). К., 1911 [Рец.] // ЛНВ. 1911. Т. 55. Кн. 9. С. 437–438.
455. Книга Товита // Святе Письмо Старого та Нового завіту. Б. м., 1991. С. 489–504.
456. *Книш І.* Іван Франко та рівноправність жінки: У 100-річчя з дня уродин. Вінніпег, 1956. 155 с.
457. *Кобзей Н.* Поетика натуралізму у творах Івана Франка та Володимира Винниченка на кримінальну тематику: порівняльно-типологічний аспект // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. Вип. 72. С. 33–42.
458. *Кобилецький Ю.* Творчість Івана Франка. До сторіччя з дня народження (1856–1916 рр.). К.: Держ. вид. худ. літ., 1956. 358 с.
459. *Кобринська Н.* [Промова на Ювілеї 25-літньої літературної діяльності Івана Франка] // ЛНВ. 1898. Т. 4. Кн. 11. С. 122–123.
460. *Ковалик М.* Іван Франко і Володимир Винниченко: у пошуках модерної героїні // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 2. С. 724–732.
461. *Ковалів С.-М.* Літературознавчі концепції Луки Луцїва. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2018. 20 с.
462. *Ковалів Ю.* Жанрово-стильові модифікації в українській літературі: монографія. К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2012. 190 с.
463. *Ковалів Ю.* Історія української літератури: Кінець ХІХ – поч. ХХІ ст.: У 10 томах. К.: ВЦ «Академія», 2013. Т. 1: У пошуках іманентного сенсу. 512 с.
464. *Ковалів Ю.* Літературна герменевтика: монографія. К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. 240 с.
465. *Ковальчук А.* Поетика характеротворення жінки-злочинниці (Олімпія Торська та Анеля Ангарович) // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2001. Вип. 64. С. 89–102.
466. *Кодак М.* Авторська свідомість і класична поетика. К.: Поліграфічний центр «Фоліант», 2006. 336 с.
467. *Кодак М.* Поетика як система: Літературно-критичний нарис. К.: Дніпро, 1988. 157 с.
468. *Козир О.* Онейрологія Івана Франка: психоаналітична версія // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 562–571.
469. *Козлов Р.* Хронотопіка драматичної прози Івана Франка // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія. Маріуполь, 2012. Вип. 6. С. 35–43.
460. *Кокорудз І.* Квітка. Літературний збірник. Видав В. Лукич. Львів, 1890 [Рец.] // Зоря. 1891. № 13. 1/13. VII. С. 258.

461. *Колесник П.* Іван Франко. Літературний портрет. К.: Дніпро, 1964. 175 с.
462. *Колесник П.* Син народу: Життя і творчість Івана Франка. К.: Рад. письменник, 1957. 370 с.
463. *Колесса О.* Століття обновленої українсько-руської літератури // ЛНВ. 1898. Т. 4. Кн. 12. С. 161–187.
464. *Колінько О.* «Цілий світ у краплі води...»: Компаративний дискурс української і російської новели кінця XIX – початку XX ст.: Монографія. Бердянськ: БДПУ, 2012. 326 с.
465. *Комариця М.* Тернова символіка у творчості І. Франка: джерела та літературний контекст // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: М-ли Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). Львів: Світ, 1998. С. 384–389.
466. [*Кониський О.*]. *Zarysy ruchu literackiego rusinów* // *Ateneum: Pismo naukowe i literackie*. 1885. Т. 3. Zesz. 2. S. 350–352.
467. *Копистянська Н.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.
468. *Корбич Г.* Роль інтуїтивного чинника у Франковому сприйнятті польської модерні // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 428–435.
469. *Корвін-Пйотровська Д.* Проблеми поезики прозового опису / Переклад з польської З. Рибчинської. Львів: Літопис, 2009. 207 с.
470. *Корнійчук В.* Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поезики. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2004. 488 с.
471. *Корнійчук В.* «Мов органи в величному храмі...»: Контексти й інтертексти Івана Франка (порівняльні студії). Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2007. 304 с.
472. *Корнійчук В.* Проблема зради у поезії Адама Міцкевича, Олександра Пушкіна, Івана Франка // *Słowo. Tekst. Czas: Materiały III Międzynarodowej konferencji naukowej, poświęconej 200-leciu urodzin Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina* (Szczecin, 24–25 września, 1998 r.). Szczecin, 1999. S. 90–94.
473. *Космеда Т.* Комунікативна компетенція Івана Франка: міжкультурні, інтерперсональні, риторичні виміри. Львів: Паїс, 2006. 328 с.
474. *Костюк І.* Грушевський Олександр Сергійович // Франківська енциклопедія. Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література: Попередники та сучасники». С. 494–495.
475. *Костюк І.* Олександр Грушевський – літературний критик та історик літератури. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2000. 19 с.
476. *Котик-Чубінська М.* Сили протистояння в оповіданні Івана Франка «Отець-гуморист» // Педагогічна думка. 2015. № 4. С. 39–45.
477. *Коцюбинський М.* Іван Франко. Биографическая заметка // *Коцюбинський М.* Твори: В 6 томах. К.: Вид-во Акад. наук УРСР, 1962. Т. 4. С. 22–31.
478. *Коцюбинський М.* Іван Франко // *Коцюбинський М.* Твори: В 7 томах. К.: Наук. думка, 1975. Т. 4. С. 39–56.
479. *Кр.* [*Кревецький І.*]. [Передмова] // *Діло*. 1904. № 136. 18. VI / 1. VII. С. 1–2.
480. *Кримський А.* [Франко Іван Яковлевич] // *Кримський А.* Твори: В 5 томах. К.: Наук. думка, 1972. Т. 2: Художня проза. Літературознавство і критика. С. 552–558.
481. *Кримський А.* [*Хванько А.*]. В поті чола. Образки з життя робучого люду. Написав Іван Франко. Л., 1890. XVI+320 с. [Рец.] // *Кримський А.* Твори: В 5 томах. К.: Наук. думка, 1972. Т. 2: Художня проза. Літературознавство і критика. С. 307–322.

482. *Кримський А.* Д[окто]р Іван Франко. Огляд його двадцятип'ятилітньої письменницької діяльності // *Кримський А.* Твори: В 5 томах. К.: Наук. думка, 1972. Т. 2: Художня проза. Літературознавство і критика. С. 498–532.
483. *Кримський А.* Твори: В 5 томах. К.: Наук. думка, 1973. Т. 5. Кн. 1: Листи (1890–1917). 547 с.
484. *Криса Б.* Іван Франко як посередник між «старим» і «новим» періодами української літератури // *Записки НТШ.* Львів, 2005. Т. ССЛ: Праці Філологічної секції. С. 177–186.
485. *Крістева Ю.* Полілог. К.: Юніверс, 2004. 480 с.
486. *Крохмальний Р.* «Дух таємничий, незнаний, а сильний...» (когерентність світів у повісті Івана Франка «Петрії й Довбушуки») // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 753–765.
487. *Крохмальний Р.* Метаморфоза і текст: Семантична, структуротворча та світоглядна роль переміни художнього образу. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2005. 424 с.
488. *Круглий [Цар М.]*. Від Городка (Громада Добростани) // *Діло.* 1883. № 6. 18/30. І. С. 1–2.
489. *Крупка М.* Світ жінки у прозі Івана Франка // Іван Франко: Дух, наука, думка, воля: Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 796–805.
490. *Крутикова Н.* Франко и русский роман его времени // Іван Франко і світова культура: М-ли Міжнар. симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3 кн. К.: Наук. думка, 1990. Кн. 1. С. 102–107.
491. *Крушельницький А.* Новини нашої літератури // *ЛНВ.* 1906. Т. 34. Кн. 5. С. 267–283.
492. *Крушельницький А.* Повість Івана Франка «Воа constrictor»: критичний нарис. Львів: Накладом д-ра Святослава Крушельницького, 1928. 32 с.
493. *Крушельницький А.* Прозові писання І. Франка в хронологічному порядку // *Франко І.* В поті чола (Вибір з оповідань). Коломия: Учительська громада, 1910. С. III–XV.
494. *Кузнецов Ю.* До питання про поезику прози Івана Франка // Іван Франко і світова культура: М-ли Міжнар. симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3 кн. К.: Наук. думка, 1990. Кн. 1. С. 196–199.
495. *Кузнецов Ю.* Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: проблеми естетики і поезики. К.: Зодіак-Еко, 1995. 304 с.
496. *Кузнецов Ю.* Розвиток психологізму в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. // *Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX ст.* К.: Наук. думка, 1991. С. 221–249.
497. [Кукизівська справа] // *Діло.* 1888. № 189. 26. VIII / 7. IX. С. 3.
498. *Кукула С.* «Я живу тут досить добре...» (Іван Франко в Довгополі Галицькім) // *Тези доповідей Шістнадцятої щорічної наукової конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження Івана Франка (17–19 жовтня 2001 року).* Львів, 2002. С. 88–90.
499. *Куліш П.* Euthanasia // *Куліш П.* Твори: У 2-х томах. К.: Дніпро, 1989. Т. 1. С. 324.
500. *Кундельська Н.* Образ суспільності в різних її верствах, ілюзіях та настроях (Художньо-психологічне відтворення людських характерів у повісті Івана Франка)

- ка «Перехресні стежки», бінарний пошуковий урок) // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2000. № 6. С. 100–103.
501. *Кутковець М.* Історія написання повісті «Основи суспільності» // Іван Франко: Статті і матеріали. Львів: Вид-во Львівського ун-ту, 1955. Зб. 4. С. 125–135.
502. *Кухар В.* З історії взаємин між Іваном Франком та Євгеном Олесницьким // Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові. Львів: Каменяр, 2004. Вип. 4. С. 166–189.
503. *Куца О.* Із спостережень над образністю оповідання І. Франка «Під оборогом» // Укр. літературознавство. Львів: Світ, 1990. Вип. 54. С. 46–54.
504. *Куца О.* Михайло Драгоманов і розвиток української літератури у другій половині XIX століття. Тернопіль: Підручники і посібники, 1995. 224 с.
505. *Куца О.* Світоглядно-художня еволюція Івана Франка у призмі літературних теорій М. Драгоманова // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: М-ли Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). Львів: Світ, 1998. С. 488–493.
506. *Кьеркегор С.* Болезнь к смерти // Этическая мысль: Научно-публицист. чтения. Москва: Политиздат, 1990. С. 361–470.
507. *Ламонт К.* Іллюзія бессмертия. М.: Изд-во полит. литературы, 1984. 286 с.
508. *Лангуа А., Ле Муане А., Спіс Ф., Тібо М., Требюшон Р., Фуїу Д.* Святе Письмо в європейській культурі. Біблійний словник. К.: Дух і літера, 2004. 320 с.
509. *Ланій М.* Гірський пленер у «Дриаді» Івана Франка: від пейзажоопису до «чуттепису» // Іван Франко: «Я есть пролог...»: М-ли Міжнар. наук. конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22–24 вересня 2016 р.): У 2 т. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Т. 1. С. 662–675.
510. *Ланій М.* Ідея синтезу мистецтв у пейзажному дискурсі Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 78. С. 86–98.
511. *Ланій М.* Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка та «Молодої Музи»: семантика й поетика. К.: Наук. думка, 2016. 276 с.
512. *Ланій М.* Флористичні та анімалістичні образи як поліестетичні художні коди (на матеріалі прози Івана Франка) // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. Вип. 74. С. 140–148.
513. *Ласло-Куцюк М.* Іван Франко і Еміль Золя // *Ласло-Куцюк М.* Велика традиція: Українська класична література в порівняльному висвітленні. Бухарест: Критеріон, 1979. С. 188–210.
514. *Ласло-Куцюк М.* Текст і інтертекст в художній творчості Івана Франка. Бухарест: Мустанг, 2005. 258 с.
515. *Левицький Е.* В поті чола. Образки з життя робучого люду. Написав Іван Франко. XVI+320 с. Львів, 1890 [Рец.] // Народ. 1891. № 3. 1. II. С. 47–50; № 4. 1. III. С. 75–77; № 7. 1. IV. С. 110–115.
516. *Левченко Г.* Модерністичне «розхитування світу» в романі Івана Франка «Перехресні стежки» // Волинь – Житомирщина: Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2006. Вип. 15. С. 66–73.
517. *Левченко Г.* Мотив двійництва в прозі Івана Франка // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. Луцьк, 2016. Вип. 8. С. 82–89.
518. *Левчук Л.* Психоаналіз: Історія, теорія, мистецька практика. К.: Либідь, 2002. 256 с.

519. *Легка О.* «Вільгельм Телль»: психоаналітичний експеримент Івана Франка // Тези доповідей П'ятнадцятої щорічної наукової франківської конференції. Львів, 2001. С. 50–51.
520. *Легка О.* Різдвяно-новорічне оповідання в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Іван Денисюк: не попів слів, а серця жар...»: Збірник наук. праць та матеріалів. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2018. С. 91–101.
521. *Легкий М.* «Апостолові праці»: універсалізм Франкового генія // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 78. С. 15–24.
522. *Легкий М.* «В поті чола»: поетика, естетика, рецепція // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. Вип. 58. С. 29–41.
523. *Легкий М.* «Великий шум» Івана Франка: до поетики модернізму // Укр. літературознавство. Львів, 2003. Вип. 66. С. 78–93.
524. *Легкий М.* Грінченко Борис Дмитрович // Франківська енциклопедія. Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література: Попередники та сучасники». С. 453–475.
525. *Легкий М.* Гуцульський триптих Франкової прози // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62. С. 3–13.
526. *Легкий М.* Джиджора Іван Миколайович // Франківська енциклопедія. Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література: Попередники та сучасники». С. 541–545.
527. *Легкий М.* Діалектика національного та регіонального у прозі Івана Франка // Науковий вісник Чернівецького університету: зб. наук. праць. Чернівці: Чернівецький національний університет, 2015. Вип. 770: Слов'янська філологія. С. 59–66.
528. *Легкий М.* За лаштунками психіки автора: Сновидіння у Франкових сюжетах // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2000. № 6. С. 68–77.
529. *Легкий М.* «Захар Беркут» Івана Франка: повість про минуле для майбутніх поколінь // Педагогічна думка. 2016. № 2. С. 3–8.
530. *Легкий М.* Іван Франко [Українська література: програмні тексти, ілюстрації, пояснення, завдання, тести / УСЕ для школи. Вип. 9]. Львів; К.: Всеувиго, 2001. 64 с.
531. *Легкий М.* Іван Франко і канон українського модернізму [Спроба (де)канонізації] // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Вимір, 2001. Вип. 1. С. 83–89.
532. *Легкий М.* Іван Франко та євреї: З приводу фальсифікату в журналі «Profil» // Літературна Україна. 2013. № 45. 21. XI. С. 2, 14 (підп.: М. Жулинський, Д. Павличко, І. Дзюба, Є. Нахлік, М. Легкий).
533. *Легкий М.* Іван Франко у ХХ столітті: новий тип діалогу в прозі // Літературознавчі обрії: студії, публікації, рецензії, бібліографія. Львів, 2001. Вип. 1. С. 98–109.
534. *Легкий М.* «Ім'я нове написане», або Про деякі нерозшифровані наймення у прозі Івана Франка // Слово і Час. 2016. № 8. С. 3–10.
535. *Легкий М.* Кримінальний світ Франкової новелістики // Іван Франко – майстер кримінального читва: Збірник. Львів: Світ, 2006. С. 357–362.
536. *Легкий М.* Майстерність Франка-портретиста // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2007. Вип. 4. С. 182–193.
537. *Легкий М.* Малознана рецензія на відомий твір («Захар Беркут» у польськомовній критиці) // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2018. Вип. 83. С. 263–269.

538. *Легкий М.* На шляху до модернізму (Іван Франко в пошуках нової комунікації) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів: ЛНУ, 2004. Вип. 35. С. 141–149.
539. *Легкий М.* Над великою рікою...: локус Черемоша в прозі Івана Франка // «Дивлячись на цей гірський світ»: Літературознавчий збірник. Львів, 2018. С. 11–20.
540. *Легкий М.* Неосягнені горизонти Франкової прози (актуальні проблеми наукових досліджень) // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 725–734.
541. *Легкий М.* Оповідання-притча Івана Франка «Терен у нозі»: поетика і семантика // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. Івано-Франківськ, 2014. Вип. 2. С. 62–72.
542. *Легкий М.* Охопив щонайширші простори (топонімічний сегмент прозової імагографії Івана Франка) // Парадигма. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2010. Вип. 5: 3б. наук. праць на пошану Миколи Ільницького. С. 96–106.
543. *Легкий М.* Перехресними стежками Франкової прози // Франко І. Вибрані твори для шкільної молоді. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2016. Т. 2: Проза. С. 3–23.
544. *Легкий М.* Перший незавершений роман із тюремного життя // Укр. літературознавство. Львів, 2008. Вип. 70. С. 130–137.
545. *Легкий М.* Повість Івана Франка «Захар Беркут»: спроба стереометричного прочитання // Spheres of culture. Lublin, 2015. Vol. XI. P. 85–94.
546. *Легкий М.* Поетика назви у прозі Івана Франка // Тези доповідей Шістнадцятої щорічної наук. франківської конф., присв. 145-річчю від дня народження Івана Франка [17–19 жовтня 2001 р.]. Львів: ЛНУ, 2002. С. 25–29.
547. *Легкий М.* Поетика повістки Івана Франка «Як Юра Шикманюк брів Черемош» // Література. Фольклор. Проблеми поетики. К.: ВПЦ «Київський університет», 2014. Вип. 40: Присвячений професору Лідії Дунаєвській. С. 122–131.
548. *Легкий М.* «Потік свідомості» в прозі Івана Франка // Літературознавство: М-ли IV конгресу МАУ (Одеса, 26–29 серпня 1999 р.). К.: Обереги, 2000. Кн. 1. С. 515–523.
549. *Легкий М.* Про одну майже не помічену новелу І. Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: М-ли міжнар. наук. конф. [Львів, 25–27 вересня 1996 р.]. Львів: Світ, 1998. С. 467–471.
550. *Легкий М.* Проблематика добра і зла в оповіданнях Івана Франка // Українська мова та література. 1999. Листопад. Ч. 43. С. 1–2.
551. *Легкий М.* Проза Івана Франка в культурному просторі України та світу // Іван Франко: «Я єсть пролог...»: М-ли Міжнар. наук. конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22–24 вересня 2016 р.): У 2 т. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Т. 2. С. 3–13.
552. *Легкий М.* Проза Івана Франка: діалоги епох, діалоги культур // *Ukrainištika: minulost, přítomnost, budoucnost III. Україністика: минуле, сучасне, майбутнє III. Literatura a kultura. Література та культура: Kolektivní monografie věnovaná 20. výročí zahájení výuku ukrajinštiny jako studijního oboru na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Колективна монографія, присвячена 20-річчю україністики на Філософському факультеті Університету імені Масарика в Брно. Brno, 2015. С. 153–162.*
553. *Легкий М.* Проза Івана Франка. Польськокомовна рецепція в критиці та приватному листуванні // Київські полоністичні студії. К.: Університет «Україна», 2017. Т. XXIX: Іван Франко і польська культура. С. 303–311.

554. *Легкий М.* Проза Івана Франка початку ХХ ст.: проблема теодицеї // Слово і Час. 2015. № 6. С. 3–11.
555. *Легкий М.* Проза Івана Франка: проблеми класифікації // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. Вип. 55. С. 15–20.
556. *Легкий М.* Проза Івана Франка: проблеми періодизації // Окриленість словом: збірник наукових праць на пошану професора Степана Хороба. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2019. С. 301–309.
557. *Легкий М.* Проза Івана Франка: сенсаційна повість і скандальний роман // Записки НТШ. Львів, 2016. Т. ССLXIX: Праці Філологічної секції. С. 86–101.
558. *Легкий М.* Проза Івана Франка як психобуттєвий та соціокультурний феномен. Загальні зауваги // Слово і Час. 2019. № 2. С. 12–25.
559. *Легкий М.* Ремінісценції «Зів'ялого листя» у прозі І. Франка // Укр. літературознавство. Львів, 2001. Вип. 64. С. 44–53.
560. *Легкий М.* Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Зб. наук. праць Міжнар. конф., присв. 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському ун-ті [Львів, 23–25 жовтня 1998 р.]: У 2-х част. Львів: Світ, 1999. Част. 1. С. 202–207.
561. *Легкий М.* Роман Івана Франка «Петрії і Добошуки»: до генези сюжету // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Вип. 84. С. 3–11.
562. *Легкий М.* Роман Івана Франка «Петрії і Добошуки»: поетика, естетика, реценція в критиці // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ, 2015. Вип. 79. С. 6–18.
563. *Легкий М.* «Син Остапа»: до генези тексту // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2006. Вип. 68. С. 98–105.
564. *Легкий М.* Танатологічні виміри Франкового тексту // Записки НТШ. Львів, 2005. Т. ССL: Праці філологічної секції. С. 241–260.
565. *Легкий М.* Танатопоетика прози Івана Франка: тривіалізація смерті // Toronto Slavic Quaterly. 2016. Вип. 58. Режим доступу: Sites.utoronto.ca/tsq/58/index_58.shtm.
566. *Легкий М.* Творчість Івана Франка в культурно-історичному просторі України // Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові. Львів: Ініціатива, 2010. Вип. 9: 70-річчю Музею присвячується. С. 422–429.
567. *Легкий М.* Текст, контекст, інтертекст (Про інтертекстуальні зв'язки «Сойчиного крила») // Simpozion omagial «Ivan Franko (1856–1916): 150 de ani de la naștere» [Universitatea din București, 8–9 decembrie 2006]. Ювілейний симпозиум «Іван Франко (1856–1916): 150 років від дня народження [Бухарестський університет, 8–9 грудня 2006 р.]. București – Бухарест: RCR Editorial, 2008. С. 171–185.
568. Румунська версія: Povestirile «Aripa găitei» de Ivan Franko și «Pan» de A. Knut Hamsun (paralele intertextuale). Р. 185–189.
569. *Легкий М.* Техніка «потоків свідомості» в художній прозі Івана Франка // Питання літературознавства: науковий збірник. Чернівці: ЧНУ, 2014. Вип. 90. С. 98–108.
570. *Легкий М.* Усноповідна манера викладу в малій прозі І. Франка // Магістеріум. Вип. 2: Літературознавчі студії / НаУКМА: Магістерські програми. К.: КП ВД «Педагогіка», 1999. С. 11–17.
571. *Легкий М.* Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. Львів, 1999. 160 с.
572. *Легкий М.* Франкова творчість у новітній історико-літературній парадигмі // Слово і Час. 2006. № 4. С. 58–65.

573. *Легкий М.* Ще одна загадка Франкового тексту // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ, 2010. Вип. 51. С. 10–16.
574. *Ležkyj M.* «Radovi apostola»: univerzalizam Frankova genija // Ukrajinska Galicija (prijevodi s ukrajinskoga) / Uredio Jevgenij Paščenko. Zagreb, 2015. S. 295–305. S ukrajinskoga preveo Josip Ralašić.
575. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
576. *Лецишин З.* Внутрішній монолог як форма художнього викладу: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2009. 20 с.
577. *Лецишин З.* Наративні експерименти Івана Франка: причинок до історії й теорії потоку свідомості // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 368–376.
578. Лист Христі Алчевської до Івана Франка // Відділ рукописів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (далі ІЛШ). Ф. 3. № 1654. Арк. 18.
579. Лист Олександра Борковського до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1602. Арк. 655; № 1602. Арк. 927–929.
580. Лист Євгена Віханського до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1628. Арк. 463–466.
581. Лист Володимира Гнатюка до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1610. Арк. 511.
582. Лист Фелікса Дашинського до Івана Франка // Ф. 3. № 1629. Арк. 300–301.
583. Лист Сергія Дегена до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1626. Арк. 375–376.
584. Лист Людмили Драгоманової до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1613. Арк. 294–295.
585. Лист Петра Єфремова до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1630. Арк. 55.
586. Лист Гната Житецького до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1607. Арк. 198.
587. Лист Леоніда Заклинського до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1615. Арк. 35–36.
588. Лист Романа Заклинського до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1630. Арк. 145.
589. Лист Омеляна Калитовського до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1615. Арк. 463–464.
590. Лист Яна Карловича до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1607. Арк. 523.
591. Лист Надії Кибальчич до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1620. Арк. 613–614.
592. Лист Олександра Колесси до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1631. Арк. 179.
593. Лист Володимира Левицького (Василя Лукича) до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1612. Арк. 529.
594. Лист Тадеуша Папроцького до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1612. Арк. 663.
595. Лист Омеляна Партицького до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1618. Арк. 27–30.
596. Лист Криментини Попович до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1618. Арк. 568–569.
597. Лист Карела Рипачека до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1634. Арк. 51–53.
598. Лист Романа Сембратовича до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1624. Арк. 433–434.
599. Лист Пйотра Хмельовського до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1605. Арк. 515.
600. Лист Корнелія Чапельського до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1602. Арк. 341–342.
601. Листи Сергія Єфремова до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1620. Арк. 302–303; № 1624. Арк. 481; № 1630. Арк. 63–64.
602. Листи Целіни Журовської до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1602. Арк. 219; № 1602. Арк. 223.
603. Листи Наталії Кобринської до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1626. Арк. 237–240; № 1626. Арк. 385–386.
604. Листи Григорія Коваленка до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1612. Арк. 435–437; № 1613. Арк. 559–561.
605. Листи Ольги Озаркевич (Рошкевич) до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1618. Арк. 260–262; № 1618. Арк. 267–269.

606. Листи Михайла Павлика до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1618. Арк. 85; № 1615. Арк. 403; № 1602. Арк. 470.
607. Листи Еразма Пільца до Івана Франка // ІЛШ. Ф. 3. № 1603. Арк. 561; № 1603. Арк. 616; №. 1620. Арк. 9.
608. Листи Івана Липи до Сергія Єфремова / Публ. О. Кривуляк // Слово і Час. 2003. № 9. С. 61–66.
609. Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. Львів, 2006. 560 с.
610. *Лишак Г.* Незавершена трилогія Івана Франка «Чорна хмара»: історія створення, публікації // *Studia methodologica*. Збірник наукових праць пам'яті доктобра філологічних наук, професора Романа Гром'яка (1939–2014). Тернопіль, 2015. Вип. 40. С. 393–399.
611. *Лишак Г.* «...Одна річ Мирона, що надзвичайно уподобалась всім...» (художня своєрідність оповідання Івана Франка «Чума») // *Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство*. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62. С. 64–72.
612. *Лишак Г.* Повість Івана Франка «Для домашнього огнища»: оцінки письменникових сучасників // *Укр. літературознавство*. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 79. С. 119–126.
613. *Лишак Г.* Структурно-семантичні особливості персонажного маскуванню у повісті Івана Франка «Для домашнього огнища» // *Spheres of culture*. Lublin, 2014. Vol. VII. S. 210–218.
614. Література. Теорія. Методологія. Упорядк. і наук. редакція Д. Уліцької. Переклад з польської С. Яковенка. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 543 с.
615. Літературна спадщина. Іван Франко. К.: Вид-во АН УРСР, 1956. Вип. 1. 512 с.
616. Літературознавча енциклопедія: У 2-х томах / Автор-укладач Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1: А–Л. 608 с.
617. Літературознавча енциклопедія: У 2-х томах / Автор-укладач Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2: М–Я. 624 с.
618. Літературознавчий словник-довідник. К.: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
619. *Лозинський М.* Українсько-руська література в 1900 р. // *Діло*. 1901. № 4. 5/18. І. С. 1; № 5. 8/21. І. С. 1.
620. *Ломброзо Ч.* Гениальность и помешательство. Женщина преступница и проститутка. Любовь у помешанных: Сборник. Минск: ООО «Попурри», 2000. 576 с.
621. *Лосев А.* Проблема символа и реалистическое искусство. Москва: Искусство, 1995. 320 с.
622. *Лотман Ю.* Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 384 с.
623. *Лотман Ю.* Текст у тексті // *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 430–441.
624. *Лукіянович Д.* Іван Франко і жіноче питання // *Жінка*. 1936. № 11/12. С. 2–3.
625. *Луцак С.* Внутрішня організація прозового тексту (на матеріалі художніх творів Івана Франка). Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Тернопіль, 2002. 20 с.
626. *Луцак С.* Міфологічні засади смислотворення у повісті «Захар Беркут» Івана Франка // *Окриленість словом: збірник наукових праць на пошану професора Степана Хороба*. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2019. С. 628–633.
627. *Луцак С.* Міфологічні прийоми смислотворення в романі Івана Франка «Петрії і Довбушуки» // *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. Івано-Франківськ, 2014. Вип. 2. С. 53–61.

628. *Луцишин О.* «Для домашнього огнища» та «Основи суспільності» Івана Франка: Спроба сучасного прочитання // Іван Франко – майстер кримінального читва: Збірник. Львів: Світ, 2006. С. 149–156.
629. *Луцишин О.* Категорія «літературний розвиток» у науковому трактуванні Івана Франка. Львів, 1998. 139 с.
630. *Луцишин О.* У хронотопічному дзеркалі (Часопростір оповідань Івана Франка про дітей) // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2000. № 6. С. 34–45.
631. *Луцишин О., Мороз М.* Заборонене франкознавство: 1885–1988. Матеріали до бібліографії критичної літератури про Івана Франка (публікації, вилучені з наукового обігу в Радянській Україні 1930–1980-х років). Львів, 2006. 216 с.
632. *Луцишин О., Мороз М.* Сучасне франкознавство (1988–2005): Бібліографічний покажчик видань творів Івана Франка і літератури про нього. Львів, 2007. 400 с.
633. *Луців Л.* Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. Нью-Йорк; Джерзі-Ситі, 1967. 653 с.
634. *Луцький О.* Молода Муза // Муза і чин Остапа Луцького / Упор. В. Деревінський, Д. Ільницький, П. Ляшкевич, Н. Мориквас. К.: Смолоскип, 2016. С. 526–531.
635. *Луцький О.* Сучасний стан культури Галицької Русі (уривок) // Муза і чин Остапа Луцького / Упор. В. Деревінський, Д. Ільницький, П. Ляшкевич, Н. Мориквас. К.: Смолоскип, 2016. С. 509–513.
636. *Ляшкевич П.* Діалектика світогляду І. Франка: від раціоналізму до перцепції // Літературознавство: М-ли IV конгресу Міжнародної асоціації українців (Одеса, 26–29 серпня 1999 р.). К.: Обереги, 2000. Кн. 1. С. 523–529.
637. *Л-ь-т [Щурат В.]*. «Літературно-науковий вісник» (Книжки I і II) [Рец.] // Руслан. 1898. № 24. 30. I / 11. II. С. 3; № 25. 1/13. II. С. 3; № 26. 4/16. II. С. 3–4.
638. *Л-ь-т [Щурат В.]*. Літературні новини («Літературно-науковий вісник». Кн. I–III) [Рец.] // Руслан. 1898. № 56. 11/23. III. С. 1–2; № 57. 12/24. III. С. 1–2.
639. *М. Ж.* З українських журналів. «Літературно-науковий вісник». [1907, серпень–вересень] // Рада. 1907. № 233. 16. X. С. 3.
640. *М. П.* Івань Франко. «Безь праці». Казка. Видавництво «Викь», № 41. Кыйвь, 1904. 151 стр. [Рец.] // Киевская старина. 1905. Т. 89. Кн. 5. С. 123–124.
641. *Мазепа В.* Культуроцентризм світогляду Івана Франка. К.: ПАРАПАН, 2004. 232 с.
642. *Макаров А.* Поетика літературної фантазмагорії // Вітчизна. 1986. № 11. С. 168–173.
643. *Макаров А.* П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво: Нариси з психології творчості. К.: Рад. письменник, 1990. 285 с.
644. *Маковей О.* Дневник [Записи про Івана Франка] // Semper magister et semper tigo: Іван Франко та Осип Маковей / Упорядник Н. Тихолоз. Львів, 2007. 172 с.
645. *Маковей О.* Др. Іван Франко // Зоря. 1896. № 1. 1/13. I. С. 18–19.
646. *Маковей О.* З життя і письменства // ЛНВ. 1898. Т. 2. Кн. 6. С. 181–191.
647. *Маковей О.* Стефан Ковалів // ЛНВ. 1900. Т. 11. Кн. 8. С. 81–91.
648. *Максимович М.* Дні та місяці українського селянина. К.: Обереги, 2002. 189 с.
649. *Маланюк Е.* В пазурах раціоналізму (До трагедії Франка) // Іван Франко у критиці: західноукраїнська рецепція 20–30-х років ХХ ст. / Упорядн. М. Ільницький. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2010. С. 304–308.
650. *Маланюк Е.* Франко незнаний // Маланюк Е. Книга спостережень. Проза. Торонто: Гомін України, 1962. С. 81–90.
651. *Маланюк Е.* Франко як явище інтелекту // Маланюк Е. Книга спостережень. Проза. Торонто: Гомін України, 1962. С. 117–123.

652. *Малахов Н.* Модернизм. Критический очерк. Москва: Изобразительное искусство, 1986. 152 с.
653. *Малиновский Н.* Дешёвые общедоступные книги (Библиографический очерк). Издания товарищества «Донская речь» // Русская мысль. Москва, 1905. № 6. С. 230–235.
654. *Мальшев М.* Проблема смерти в философии «несчастливого сознания» // Филологические науки. 1989. № 5. С. 51–59.
655. *Маркевич Г.* Дилеммы историка литературы // Теория литературы в Польше: Антология текстов. Другая половина XX – начало XXI ст. Упорядк. Б. Бакули. За заг. ред. В. Моренця. Переклад з польської С. Яковенка. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 38–56.
656. *Марків Р.* Фольклоризм повісті Івана Франка «Великий шум» // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнарод. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 991–1002.
657. *Мартич Ю.* Путь новели. К.: Держлітвидав, 1941. 198 с.
658. *Матвійшин В.* «Науковий реалізм» Альфонса Доде у критичній рецепції Івана Франка // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнарод. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 2. С. 521–527.
659. *Матвійшин В.* Поетика французького натуралізму в літературно-критичній рецепції І. Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: М-ли Міжнарод. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). Львів: Світ, 1998. С. 334–340.
660. *Матеуш В.* Філософія літератури: Закономірності літературознавства і літературної творчості. Дослідження, роздуми. Хмельницький: ФОП Цюпак, 2013. 208 с.
661. *Мацевко-Бекерська Л.* Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі нараторології: Монографія. Львів: Сплайн, 2008. 408 с.
662. *Мейзерська Т. О.* Веселовський – І. Франко: дві концепції сугестії // Укр. літературознавство. Львів: Світ, 1995. Вип. 60. С. 50–60.
663. *Мельник О.* Бірчак (Бирчак) Володимир Іванович // Франківська енциклопедія. Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література: Попередники та сучасники». С. 160–168.
664. *Мельник О.* Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація. К.: Наук. думка, 2011. 295 с.
665. *Мельник Я.* Апокрифи – пастка для Франка? // Варшавські українознавчі записки. Варшава, 2003. Вип. 15/16. С. 376–385.
666. *Мельник Я.* Апокрифічний код Франкового тексту // Записки НТШ. Львів, 2005. Т. ССЛ: Праці Філологічної секції. С. 67–92.
667. *Мельник Я.* З останнього десятиліття Івана Франка. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1999. 208 с.
668. *Мельник Я.* ...І остання частина дороги. Іван Франко в 1908–1916 роках / Вид. 2-е, випр. і доп. Дрогобич: Коло, 2016. 440 с.
669. *Мельник Я.* Іван Франко й *biblia arosurpha*. Львів: Вид-во Українського Католицького ун-ту, 2006. 512 с.
670. *Мельник Я.* Ще раз про символіку новели Івана Франка «Терен у нозі» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2004. Вип. 35. С. 161–169.
671. *Мерло-Понті М.* Феноменологія сприйняття. К.: Український Центр духовної культури, 2001. 552 с.

672. *Метерлінк М.* Смерть // *Метерлінк М.* Полн. собр. соч.: В 4-х томах. Петроград, 1915. Т. 4. С. 260–272.
673. *Микитюк В.* Іван Франко та Омелян Огоновський: мовчання і діалог. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2000. 188 с.
674. *Микитюк В.* Історія літератури чи література? «Гірчичне зерно» як квінтесенція педагогічних мемуарів Івана Франка // *Укр. літературознавство.* Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 78. С. 141–151.
675. *Микитюк В.* Педагогічні концепти Івана Франка (теорія та методика навчання літератури): Монографія. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2017. 408 с.
676. *Микитюк В.* Твір Івана Франка «Наша публіка»: проблематика і питання жанру (Ivan Franko's composition «Our public». Problems and genre) // *Studia Ingardeniana. TeKa Komisji Polsko-Ukraińskich związków kulturowych. Oddział PAN w Lublinie,* 2011. Т. VI. S. 148–155.
677. *Микуш С.* Вивчення поезики Василя Стефаника. Львів: ЛНУ, 2011. 176 с.
678. *Михайленко Ф.* Сюжети з учительського стану і школярського життя в українсько-руській літературі // *Учитель: Орган Руського товариства педагогічного.* Львів, 1907. № 19/20. 20. X. С. 275–286; № 21/22. 20. XI. С. 319–326; № 23/24. 20. XII. С. 354–366.
679. *Михайлин І.* Іван Франко і Зигмунд Фройд: питання естетики // *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: М-ли Міжнар. наук, конф.* Львів: Світ, 1998. С. 306–312.
680. *Михайлюк Т.* Специфіка творення символічних образів в оповіданні «Рубач» І. Франка // *Укр. літературознавство.* Львів, 1980. Вип. 34. С. 81–87.
681. *Михида С.* Євген Маланюк про мотив двійництва в Івана Франка: психопоетичальний вимір // *Укр. літературознавство.* Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 78. С. 162–168.
682. *Михида С.* Іван Франко: психопоетичальна характеристика // *Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка.* Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 360–368.
683. *Мінчин Б.* Франко і Салтиков-Шчедрін // *Творчість Івана Франка. Збірник статей.* К.: Вид-во АН УРСР, 1956. С. 214–276.
684. *Мітосек З.* Кінець мімесису? // *Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. Упорядк. Б. Бакули. За заг. ред. В. Моренця. Переклад з польської С. Яковенка.* К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 223–236.
685. Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (Ейдологічні нариси) / Катерина Дронь, Богдан Тихолоз, Наталія Тихолоз, Алла Швець. Львів, 2007. 336 с.
686. *Мищук Р.* Деякі аспекти розвитку жанру повісті в українській літературі другої половини ХІХ ст. // *Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст.: Зб. наук. праць.* К.: Наук. думка, 1986. С. 89–118.
687. *Мищук Р.* Повість Івана Франка як результат взаємодії національної і європейської літературних традицій // *Іван Франко і світова культура: М-ли Міжнар. симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3 кн.* К.: Наук. думка, 1990. Кн. 1. С. 244–247.
688. *Мищук Р.* Українська оповідна проза 50–60-х років ХІХ ст. К.: Наук. думка, 1978. 256 с.
689. *Мних Р.* «Дрогобич, Дрогобич...»: Топос Дрогобича у творах Івана Франка та Бруно Шульца // *Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2006.* Вип. 3. С. 64–73.

690. Модернізм. Аналіз і критика основних напрямлений / Под ред. В. Ванслова, М. Соколова. М.: Искусство, 1987. 304 с.
691. *Моклиця М.* Алегорія як ключ до стилю Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2018. Вип. 83. С. 3–10.
692. *Моклиця М.* Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. Луцьк: Редакційно-видавничий відділ Волинського державного університету ім. Лесі Українки, 1998. 295 с.
693. *Моклиця М.* Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Луцьк: Вежа, 1999. Част. 1: Українська література. 154 с.
694. *Моклиця М.* Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Луцьк: Вежа, 1999. Част. 2: Зарубіжна література. 183 с.
695. «Молода Муза» і літературний процес кінця ХІХ – початку ХХ ст. в Україні і Європі: Тези доповідей конференції (19–20 листопада 1992 року). Львів, 1992. 84 с.
696. *Мондін Б.* Підручники систематичної філософії. Жовква: Місіонер, 2012. Т. 4: Філософія релігії і теодіцея. 208 с.
697. *Монолатій І.* Разом, але майже окремо: Взаємодія етнополітичних акторів на західноукраїнських землях у 1867–1914 рр.: Монографія. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2010. 736 с.
698. *Мороз М.* «Для домашнього огнища» (Творча та видавнича історія повісті І. Франка) // Рад. літературознавство. 1984. № 4. С. 29–35.
699. *Мороз М.* Іван Франко: Бібліографія творів. 1874–1964. К.: Наук. думка, 1966. 448 с.
700. *Мороз М.* Зарубіжне франкознавство: Бібліографічний покажчик. Львів, 1997. 100 с.
701. *Мороз М. І.* Франко і газета «Краї» (до проблеми атрибуції) // «З його духа печаттю...»: Зб. наук. праць на пошану Івана Денисюка. Львів, 2001. Т. 1. С. 248–269.
702. *Мороз М.* Літопис життя і творчості Івана Франка: У 3 томах. Львів: Артос, 2016. Т. I: 1856–1886. 560 с.
703. *Мороз М.* Літопис життя і творчості Івана Франка: У 3 томах. Львів: Артос, 2016. Т. II: На вершинах. 1887–1899. 692 с.
704. *Мороз М.* Літопис життя і творчості Івана Франка. Львів: Артос, 2016. Т. III: 1900–1916. 488 с.
705. *Мороз О., Мороз М.* Матеріали до бібліографії критичної літератури про Івана Франка (1875–1938) // Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1962. Зб. 9: Присвячується 100-річчю з дня смерті Т. Г. Шевченка. С. 191–318.
706. *Мочульський М.* З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896–1916) // *Мочульський М.* Іван Франко. Студії та спогади. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2005. С. 3–105.
707. *Мочульський М.* Одно видіння Івана Франка // *Мочульський М.* Іван Франко. Студії та спогади. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2005. С. 106–114.
708. Муза і чин Остапа Луцького / Упор. В. Деревінський, Д. Ільницький, П. Ляшкевич, Н. Мориквас. К.: Смолоскип, 2016. 936 с.
709. *Муранець Т.* Портрет фатальної жінки у прозі Івана Франка // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. Вип. 58. С. 82–97.
710. *Муценко Е., Скобелев В., Кройчик Л.* Поэтика сказа. Воронеж, 1978. 287 с.
711. *Набитович І.* «Дрогобицькі» романи: «Перехресні стежки» Івана Франка і «Генрік Фліс» Станіслава Антонія Мюллера (Спроба порівняльної характерис-

- тики) // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2006. Вип. 3. С. 74–91.
712. *Набитович І.* Модерністичні тенденції показу образів євреїв та українсько-єврейських взаємин у романі Івана Франка «Перехресні стежки» // Франкознавчі студії. Дрогобич: Вимір, 2001. Вип. 1. С. 142–147.
713. *Набитович І.* Універсум *sacrum*'у в художній прозі (Від модернізму до пост-модернізму). Дрогобич; Люблін: Посвіт, 2008. 600 с.
714. *Набитович І.* Франкова творчість як джерело історії повсякденності та історії ментальностей (На прикладі повісті «Для домашнього огнища») // Нагуєвицькі читання: Збірник наукових праць. Дрогобич: Посвіт, 2019. Вип. 5. С. 71–81.
715. *Наєнко М.* Історія українського літературознавства: Школи, напрями, тенденції. К.: Академія, 1997. 320 с.
716. *Наливайко Д.* «Борислав сміється» І. Франка і робітнича тема в тогочасній європейській літературі // *Наливайко Д.* Українська література в контексті європейського літературного процесу. К.: Дніпро, 1988. С. 298–340.
717. *Наливайко Д.* Искусство: направления, течения, стили. К.: Мистецтво, 1985. 365 с.
718. *Наливайко Д.* Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» // Слово і Час. 1997. № 11/12. С. 44–48.
719. *Наливайко Д.* Проблема натуралізму в українській літературі // Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. К.: Обереги, 1996. С. 118–130.
720. *Наливайко Д.* Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі XIX ст. // Індивідуальні стилі українських письменників XIX – початку XX ст.: Зб. наук. праць. К.: Наук. думка, 1987. С. 3–42.
721. *Наливайко Д.* Українська література в контексті європейського літературного процесу. К.: Дніпро, 1988. 395 с.
722. *Науменко Н.* Образ макросвіту в мікросвіті художнього твору: символ у формозмістовому полі української новели кінця XIX – початку XX ст.: монографія. К.: Сталь, 2013. 355 с.
723. *Наумовичь И.* Назад къ народу! // Слово. 1881. № 79. 25. VII / 6. VIII. С. 1–2.
724. *Нахлік Є.* Віражі Франкового духу: Світогляд. Ідеологія. Література. К.: Наук. думка, 2019. 640 с.
725. *Нахлік Є.* Войташевський Грицько (Григорій) // Франківська енциклопедія: У 7 томах. Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література: Попередники та сучасники». С. 297–300.
726. *Нахлік Є.* Деген (Деген) Євгеній (Евгеній, Євген) Вікторович // Франківська енциклопедія. Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література: Попередники та сучасники». С. 527–532.
727. *Нахлік Є.* Деген (Деген) Сергій Вікторович // Франківська енциклопедія. Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література: Попередники та сучасники». С. 532–538.
728. *Нахлік Є.* Дорошенко Дмитро Іванович // Франківська енциклопедія. Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література: Попередники та сучасники». С. 590–604.
729. *Нахлік Є.* Загальноєвропейські ідейно-художні витоки і новаторство повісті Івана Франка «Захар Беркут» // Іван Франко і світова культура: М-ли Міжнар. симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3 кн. К.: Наук. думка, 1990. Кн. 1. С. 252–255.

730. *Нахлік Є.* Правда життя крізь призму малої прози // *Образки з життя: Оповідання, новели, нариси.* Львів: Каменяр, 1989. С. 5–20.
731. *Нахлік Є.* Українська романтична проза 20–60-х років XIX ст. К.: Наук. думка, 1988. 318 с.
732. *Нахлік Є. за участі Кравець О.* Барвінський Олександр Григорович // *Франківська енциклопедія: У 7 томах.* Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література. Попередники і сучасники». С. 92–116.
733. *Нахлік Є. за участі Шеремети О.* Гнатюк Володимир Михайлович // *Франківська енциклопедія: У 7 томах.* Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література. Попередники і сучасники». С. 360–387.
734. *Нахлік Є., Кравець О.* Барвінський Володимир Григорович // *Франківська енциклопедія: У 7 томах.* Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література. Попередники і сучасники». С. 78–90.
735. *Нахлік Є., Нахлік О.* Алчевська Христя // *Франківська енциклопедія: У 7 томах.* Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література. Попередники і сучасники». С. 33–38.
736. *Нахлік Є., Нахлік О.* Біднова Любов Євгенівна // *Франківська енциклопедія: У 7 томах.* Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література. Попередники і сучасники». С. 144–147.
737. *Нахлік Є., Нахлік О.* Вагилевич Михайло Михайлович // *Франківська енциклопедія: У 7 томах.* Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література. Попередники і сучасники». С. 223–224.
738. *Нахлік Є., Нахлік О.* Грицуняк Антін Андрійович // *Франківська енциклопедія.* Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література: Попередники та сучасники». С. 448–449.
739. *Нахлік О.* Віханський (Віханський) Євген (Євген) // *Франківська енциклопедія: У 7 томах.* Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література. Попередники і сучасники». С. 269.
740. *Негребецький І.* До родоводу Івана Франка // *Спогади про Івана Франка.* Упорядк. М. Гнатюк. Львів: Каменяр, 2011. С. 795–797.
741. *Ненадкевич Є.* До стилю Франкової новелі 70–80-х років // *Про оповідання Ів. Франка: 36. статтів.* Харків: Рух, 1930. С. 45–62.
742. *Нечаєнко Д.* «Сон, заветных исполненный знаков...»: Тайнство сновидений в мифологіях, мирових релігіях і художественній літературі. Москва: Юридическая литература, 1991. 302 с.
743. *Нечуй-Левицький І.* Зібрання творів: У 10 томах. К.: Наук. думка, 1968. Т. 10: Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи. С. 292–293.
744. *Нечуй-Левицький І.* Непотрібність великоруської літератури для України і для Слов'янщини (Сьогочасне літературне прямування) // *Нечуй-Левицький І.* Українство на літературних позвах з Московщиною: Культурологічні трактати / Упорядк. М. Чернопиского. Львів: Каменяр, 1998. С. 64–126.
745. *Нечуй-Левицький І.* Українство на літературних позвах з Московщиною // *Нечуй-Левицький І.* Українство на літературних позвах з Московщиною: Культурологічні трактати / Упорядк. М. Чернопиского. Львів: Каменяр, 1998. С. 127–241.
746. *Нич Р.* «Вираження невимовного» в літературі модерності (окремі питання) // *Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* Упорядк. Б. Бакули. За заг. ред. В. Моренця. Переклад з польської С. Яковенка. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 197–223.

747. *Нич Р.* Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Переклала з польської О. Галета. Львів: Літопис, 2007. 316 с.
748. *Ніякий [Пахаревський Л.]*. Франко І. Ліси і пасовиська. Оповідання колишнього повномочного (З життя галицьких селян). К., 1907. 18 с. [Рец.] // Рада. 1907. № 137. 17. VI. С. 4.
749. *Овчарек Б.* Поняття та еволюція літературної семіотики // Література. Теорія. Методологія. Упорядк. і наук. редакція Д. Уліцької. Переклад з польської С. Яковенка. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 216–234.
750. *Огоновський О.* Іван Франко // *Огоновський О.* Історія літератури руської. Львів, 1893. Част. 3. Від. 2. С. 915–1072.
751. *Ок[унев]ський Я.* Пам'яті Остапа Терлецького // ЛНВ. 1902. Т. 20. Кн. 3. С. 167–175.
752. *Олесницький Є.* Сторінки з мого життя / Упор. М. Мудрий, Б. Савчик. Львів: Медицина і право, 2011. 432 с.
753. *Омега [Шурат В.]*. «Літературно-науковий вісник». III том за 1907 рік // Діло. 1907. № 240. 6. XI. С. 1–2.
754. *Онишкевич М.* Словник бойківських говірок. К.: Наук. думка, 1984. Част. 1: А–Н. 496 с.
755. Оповідання про Юрішка і Грдлічку // Етнографічний збірник. 1898. Т. 5. С. 36.
756. [Оповістка] // Діло. 1890. № 101. 5/17. V. С. 3.
757. *Ортега-і-Гассет Х.* Думки про роман // *Ортега-і-Гассет Х.* Вибрані твори. К.: Основи, 1994. С. 273–305.
758. *Ос. [Весоловський Я.]*. І. Франко. «Маніпулянтка» і інші оповідання. Львів, 1906. [Рец.] // Буковина. 1906. № 138. 19. XI / 2. XII. С. 3.
759. *Останчук Я.* Із моїх споминів // Спогади про Івана Франка / Упорядк., вступна стаття і примітки М. Гнатюка. Львів: Каменяр, 2011. С. 136–148.
760. От переводчика // Вестник Европы: Журнал истории – политики – литературы. СПб., 1897. Т. V. Кн. 9. С. 104–110.
761. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. К.: Либідь, 1997. 360 с.
762. *Павличко С.* Лабіринти мислення: Інтелектуальний роман сучасної Великобританії. К.: Наукова думка, 1993. 104 с.
763. *Панасюк О.* До творчої методи Івана Франка в повістях з робітничої тематики («Воа constrictor», «Борислав сміється») // Життя й революція. 1932. № 2/3. С. 87–93.
764. *Папуша І.* Modus orientalis: Індійська література в рецепції Івана Франка: Мої нографія. Тернопіль: Збруч, 2000. 204 с.
765. *Панченко В.* Любов і боротьба адвоката Рафаловича (Повість Івана Франка «Перехресні стежки») // *Панченко В.* Неубієнна література. Дослідницькі етюди. К.: Твім-інтер, 2007. С. 140–180.
766. *Парандовський Я.* Алхімія слова. К.: Дніпро, 1991. 375 с.
767. *Пархоменко М.* Горький і Західна Україна. Львів: Вільна Україна, 1946. 120 с.
768. *Пастух Т.* До проблеми типології персонажів прози Івана Франка. Стаття І. Франка «Моральні типи» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2001. Вип. 64. С. 147–154.
769. *Пастух Т.* Конотації прізвищ та імен персонажів у прозі Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2006. Вип. 68. С. 153–162.
770. *Пастух Т.* Напрями психологічних досліджень у літературознавстві та Іван Франко // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2003. Вип. 32. С. 161–174.

771. *Пастух Т.* Печать недужого духу в повісті Івана Франка «Великий шум» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2001. Вип. 64. С. 26–32.
772. *Пастух Т.* Поетичне мислення Івана Франка (за збіркою «Semper tūo»). Львів, 2003. 84 с.
773. *Пастух Т.* Психопоетика новели Івана Франка «Пирог з черниціями» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2003. Вип. 66. С. 55–63.
774. *Пастух Т.* Романи Івана Франка. Львів: Каменяр, 1998. 136 с.
775. *Пастух Х.* Готична поетика у романі «Буреверхи» Емілії Бронте. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. 218 с.
776. *Пахльовська О.* Творчість Івана Франка як модель культурно-національної стратегії // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: М-ли Міжнар. наук. конф. Львів: Світ, 1998. С. 19–31.
777. *Пашук А.* Антропологізм як принцип філософської концепції Івана Франка // Записки НТШ. Львів, 2005. Т. ССЛ: Праці Філологічної секції. С. 187–208.
778. *Пашук А.* Філософський світогляд Івана Франка: Монографія. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2007. 432 с.
779. Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895) / Зладив Михайло Павлик. Чернівці, 1910. Т. 2 (1876–1878). 318, X с.
780. Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895) / Зладив Михайло Павлик. Чернівці, 1910. Т. 3 (1879–1881). 520, XI с.
781. Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895) / Зладив Михайло Павлик. Чернівці, 1910. Т. 4 (1882–1885). 440, VIII с.
782. Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895) / Зладив Михайло Павлик. Чернівці, 1912. Т. 5 (1886–1889). 414, X с.
783. Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895) / Зладив Михайло Павлик. Чернівці, 1910. Т. 6 (1890–1891). 286, VIII с.
784. Перше послання до коринтян // Святе Письмо Старого та Нового завіту. Б. м., 1991. С. 207–223.
785. *Петлюра С. І.* Франко – поет національної чести // *Петлюра С.* Статті. К.: Дніпро, 1993. С. 89–108.
786. *Печарський А.* Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. 466 с.
787. *Печарський А.* «Сойчине крило» Івана Франка – «Лист незнайомки» Стефана Цвайга: аналогії та психоаналітичні інтерпретації // Іван Франко: «Я єсть пролог...»: М-ли Міжнар. наук. конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22–24 вересня 2016 р.): У 2 т. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Т. 2. С. 252–259.
788. *Пилипчук С.* Іван Франко та Еміль Золя: паралелі творчого досвіду // Окриленість словом: збірник наукових праць на пошану професора Степана Хороба. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2019. С. 380–387.
789. *Пилипчук С.* Під кроною «Микитичевого дуба»: фольклорний лейтмотив Франкового оповідання // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Вип. 84. С. 40–49.
790. *Пилипчук С.* Роман Івана Франка «Петрії і Добошуки»: «вершини» та «низины» людського духу // «Дивлячись на цей гірський світ»: Літературознавчий збірник. Львів, 2018. С. 182–191.
791. *Пилипчук С.* Фольклористична концептосфера Івана Франка: Монографія. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 466 с.

792. *Пилипчук С.* Фольклорна партія «Лісової пісні» у Франковій новелі «Мавка» // «Йшла не тільки з духом часу, але й перед ним»: Наталія Кобринська та літературний процес кінця XIX–XX століття: Зб. наукових праць. Львів, 2015. С. 256–261.
793. *Пилипчук С.* Фольклорний «серпанок» Франкового оповідання «У кузні» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2018. Вип. 83. С. 85–98.
794. *Піхманець Р.* Із покутської книги буття: Засади творчого мислення Василя Стефаніка, Марка Черемшини і Леся Мартовича. К.: Темпора, 2012. 580 с.
795. *Піхманець Р.* Листи Михайла Драгоманова в редакцію «Друга» і формування художньо-світоглядних засад Івана Франка // «І все життя – подвижництво у рідному слові...». Статті, дослідження, спогади про професора Любов Миколаївну Кіліченко. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2017. С. 85–122.
796. *Піхманець Р.* «Признаюся до гріха...»: драматичні колізії взаємин Івана Франка з Михайлом Драгомановим // Записки НТШ. Львів, 2016. Т. ССCLXIX: Праці Філологічної секції. С. 102–142.
797. *Плачинда С.* Словник давньоукраїнської міфології. К.: Укр. письменник, 1993. 64 с.
798. Повна симфонія до Святого Письма Старого та Нового Завіту. Львів: Свічадо, 2004. 1312 с.
799. *Погребенник Ф.* Іван Франко в російських перекладах (кінець XIX – поч. XX ст.) // Рад. літературознавство. 1976. № 8. С. 45–55.
800. *Погребенник Ф.* Невідомі перекладачі Івана Франка // Вітчизна. 1984. № 6. С. 200–202.
801. *Погрібний А.* Листування Бориса Грінченка з Іваном Франком // Рад. літературознавство. 1988. № 12. С. 31–42.
802. *Подолінський С.* Громадівство й теорія Дарвіна // Громада. 1880. № 1. С. 6–22.
803. *Познякова Н.* Музика як засіб психологічної характеристики в новелі «Вільгельм Телль» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2001. Вип. 64. С. 13–17.
804. *Покотило К.* Оновлення стильової, розповідно-композиційної структури творів Івана Франка з життя інтелігенції // Укр. літературознавство. Львів, 1990. Вип. 54. С. 54–59.
805. *Полєк В.* Польські історики літератури про творчість Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів, 1981. Вип. 40. С. 80–83.
806. *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму: монографія. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. 392 с.
807. *Поліщук Я.* Франкова рефлексія mimesis // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 349–359.
808. *Полякова Л.* Стаття Івана Франка «Старе й нове в сучасній українській літературі» (До проблеми української модерні) // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. Вип. 74. С. 72–76.
809. *Потебня А.* Символ и миф в народной культуре. Москва: Лабиринт, 2000. 480 с.
810. *Потебня А.* Теоретическая поэтика. Москва: Высшая школа, 1990. 344 с.
811. *Потебня А.* Эстетика и поэтика. Москва: Высшая школа, 1976. 543 с.
812. *Потебня О.* Естетика і поетика слова: Збірник. К.: Мистецтво, 1985. 304 с.
813. *Потканський Я.* Психоаналіз у літературознавчих дослідженнях // Література. Теорія. Методологія. Упорядк. і наук. редакція Д. Уліцької. Переклад з польської С. Яковенка. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 292–311.

814. Потойбічне. Українська готична проза ХХ ст. / Уклад Ю. Винничук. Львів: Піраміда, 2005. 464 с.
815. *Працьовитий В.* Національна самобутність драматургії Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 192 с.
816. *Пригодій С.* Літературний імпресіонізм в Україні та США (типологія та національні особливості). К.: Нора-прінт, 1998. 312 с.
817. *Приймак І.* Проблема українсько-єврейських відносин в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. (на матеріалі прози Івана Франка та Любові Яновської) // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 805–810.
818. *Приліпко І.* Духовенство в українській прозі ХІХ – початку ХХІ століть: Художня рецепція та інтерпретація: Монографія. К.: Логос, 2014. 482 с.
819. *Присяжний Т., Присяжний П., Бандура В.* Нетрадиційний погляд на життя і творчість Каменяря (Франко – рибалка і художник слова). Тернопіль: Астон, 2006. 264 с.
820. *Прихода Я.* Про що і як звірі говорили в казках Івана Франка (деякі аспекти лінгвістичної прагматики) // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: М-ли Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). Львів: Світ, 1998. С. 441–443.
821. *Приходько І.* Мистецтво мініатюрування у прозі Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів, 1995. Вип. 60. С. 115–121.
822. *Приходько І.* Особливості поетики прозових сатир Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2001. Вип. 64. С. 82–89.
823. *Приходько І.* Поетика «Лешишиної челяді» І. Франка // Укр. літературознавство. Львів, 1989. Вип. 52. С. 24–31.
824. *Приходько І.* Слово – Образ у контексті історико-літературного процесу. Харків: Основи, 2010. 255 с.
825. Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. К.: Наук. думка, 1991. 267 с.
826. Програма громадівців-соціалістів // Громада. 1880. № 1. С. 1–4.
827. *Пропт В.* Исторические корни волшебной сказки. Ленинград: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986. 362 с.
828. *Пулюй І.* Нові і перемінні звізди. Третє, доповнене видання. Відень: Накладом автора, 1905. 122 с.
829. *Пультер С.* Внесок Івана Франка в розвиток української дитячої літератури // Волинь – Житомирщина: Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2006. Вип. 15. С. 235–238.
830. *Равчина Т.* Ідеї навчання і виховання у творчій спадщині Івана Франка // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2010. Т. 2. С. 956–967.
831. *Решетников М.* Влечение к смерти // *Рязанцев С.* Танатология (Учение о смерти). СПб: Восточно-европейский Иститут Психоанализа, 1994. С. 3–8.
832. *Рішар Ж.-П.* Смерть та її постаті // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 164–179.
833. Розбій в Кукизові // Діло. 1888. № 181. 17/29. VIII. С. 2.

834. Розвиток жанрів в українській літературі XIX – початку XX ст.: Зб. наук. праць. К.: Наук. думка, 1986. 296 с.
835. [Романчук Ю.]. Смутна поява // Діло. 1897. № 97. 1/13. V. С. 1.
836. *Роменец В.* Жизнь и смерть: Постигание разумом и верой. К.: Либідь, 2003. 232 с.
837. *Росінська З.* Самототожність реципієнта. Психоаналітичні точки зору // Література. Теорія. Методологія. Упорядк. і наук. редакція Д. Уліцької. Переклад з польської С. Яковенка. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 312–332.
838. *Роснер К.* Художній світ і пізнавальна функція літературного твору // Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. Упорядк. Б. Бакули. За заг. ред. В. Моренця. Переклад з польської С. Яковенка. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 172–197.
839. *Рошкевич (Іванець) М.* Спогади про Івана Франка / Упоряд. М. Гнатюк. Львів: Каменяр, 2011. С. 169–180.
840. *Рубчак Б.* Пробний лет (тло для книги) // Розсипані перли: поети «Молодої Музи». К.: Дніпро, 1991. С. 18–41.
841. *Рудницький Л.* Іван Франко і німецька література. Мюнхен, 1974. 224 с.
842. *Рудницький Л.* Іван Франко й австрійський культурний простір: вплив середовища на творчість поета // *Рудницький Л.* Світовий код українського письменства: Вибрані літературознавчі статті й дослідження. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. С. 31–50.
843. *Рудницький Л.* Німецька мова і література у творчості Івана Франка // *Рудницький Л.* Світовий код українського письменства: Вибрані літературознавчі статті й дослідження. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. С. 15–30.
844. *Рудницький Л.* Образ Галичини у німецькомовних творах Івана Франка // *Рудницький Л.* Світовий код українського письменства: Вибрані літературознавчі статті й дослідження. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. С. 74–82.
845. *Рудницький М.* Від Мирного до Хвильового. Львів, 1936. 438 с.
846. *Рудницький М.* Ненаписані новели. Львів: Каменяр, 1966. 250 с.
847. *Рудницький М.* Одна з соціальних проблем у творчості Івана Франка і Бернарда Шоу // Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1963. Зб. 10. С. 120–131.
848. *Рудницький М.* Пейзаж у художній прозі Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів, 1968. Вип. 5. С. 85–91.
849. *Русова С. И.* Франко. Збірник творів. Т. I и II. В поті чола. 1903 р. [Рец.] // Южные записки. 1904. № 26. 6. VI. С. 50–54.
850. *Русова С.* Украинская литература 1862–1900 гг. // История России в XIX веке. СПб: Издание Т-ва «Бр. А и И. Гранатъ», [б. г.]. Т. 7. С. 71–109.
851. *Рязанова О.* Нове прочитання роману «Борислав сміється» // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: М-ли Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). Львів: Світ, 1998. С. 456–460.
852. *Рязанцев С.* Танатологія – наука о смерті // *Рязанцев С.* Танатологія (Учення о смерті). СПб: Восточно-европейский Иститут Психоанализа, 1994. С. 85–379.
853. *Сабат Г.* Експансієтивні казки Івана Франка // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 765–776.

854. *Сабат Г.* Казки Івана Франка: особливості поезики. «Коли ще звірі говорили». Дрогобич: Коло, 2006. 364 с.
855. *Сабат Г.* Хронотоп казок про тварин (За збіркою Івана Франка «Коли ще звірі говорили») // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2007. Вип. 4. С. 273–302.
856. *Савицький С.* Аксиологічна проблематика в літературознавстві // Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. Упорядк. Б. Бакули. За заг. ред. В. Моренця. Переклад з польської С. Яковенка. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 236–250.
857. *Савчук Л.* Філософія позитивізму в структурі творчого методу Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2006. Вип. 68. С. 27–32.
858. *Салевич П.* Інтертекстуальні паралелі повісті І. Франка «Захар Беркут» і «Слова о полку Ігоревім» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2001. Вип. 64. С. 18–25.
859. *Салига Т.* Франко – Каменяр. Ужгород: Гражда, 2007. 128 с.
860. *Салій О.* Гуцульщина як locus amoenus. Засновки до вивчення гуцульського тексту // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2018. Вип. 83. С. 65–75.
861. *Салій О.* «Сей край невичерпаної краси»: гуцульський текст в українській художній прозі кінця ХІХ – початку ХХ століття. К.: Наукова думка, 2018. 326 с.
862. *Сандуляк-Лукина І.* Браття селяне-хлібороби! (Допись з-під Снятина) // Громадський голос: Орган Русько-української радикальної партії. 1899. № 18. 15. ІХ. С. 147–148; № 19. 1. Х. С. 155–156; № 20. 15. Х. С. 163–166; № 21. 1. ХІ. С. 171–172.
863. *Сваричевська Л.* Мовні маркери символів у повісті Івана Франка «Перехресні стежки» // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 2. С. 212–220.
864. *Свистун Ф.* «Жіноча неволя». ХVІ. Третій період русского социализма. Нигилизм // Бесѣда: Литературное приложение к «Страхопуду». 1893. № 20. 15/27. Х. С. 217–220; № 21/22. 15/27. ХІ. С. 232–240.
865. *Сеник Л.* Новаторство повістей і романів Івана Франка в контексті європейського роману // Іван Франко і світова культура: М-ли Міжнар. симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3 кн. К.: Наук. думка, 1990. Кн. 1. С. 248–251.
866. *Сеник Л.* Проблема «свого» і «чужого» в прозі Івана Франка // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 735–741.
867. *Сеник Л.* Психологізм художньої прози Івана Франка в контексті нових естетичних тенденцій: новели «Син Остапа», «Мій злочин», «Неначе сон» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Вип. 84. С. 50–58.
868. *Сеник Л.* Психодрама Опанаса Моримухи в літературній та кінематографічній інтерпретації // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2018. Вип. 83. С. 21–28.
869. *Сеник Л.* Студії ліричної драми Івана Франка «Зів'яле листя». Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2007. 168 с.
870. *Сербенська О.* Мовний світ Івана Франка (Статті, роздуми, матеріали). Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 372 с.
871. *Сиваченко М.* Оповідання І. Франка «Сморгонська академія» (Текст – коментар – заголовок) // Рад. літературознавство. 1988. № 10. С. 51–60.

872. *Силантьев И.* Поэтика мотива. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
873. *Сірак І.* Місце Івана Франка у розвитку українського дореволюційного оповідання // Іван Франко. Статті й матеріали. Львів: Вид-во Львівського університету, 1962. Зб. 9. С. 79–94.
874. *Сірак І.* Про генезу та ідейно-художні особливості оповідання І. Франка «Ліси і пасовиська» // Іван Франко. Статті і матеріали. Львів: Вид-во Львівського університету, 1960. Зб. 7. С. 213–216.
875. *Скобелев В.* Поэтика рассказа. Воронеж, 1982. 155 с.
876. *Сколотдра-Шепітко О.* Гетерономіація особи як основний засіб характеристики персонажів (на матеріалі малої прози Івана Франка бориславського циклу) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62. С. 303–312.
877. *Скоць А.* Поеми Івана Франка. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2002. 253 с.
878. *Скоць А.* Франкова концепція генетичного аналізу художнього твору // Записки НТШ. Праці Філологічної секції. Львів, 1995. Т. 229. С. 46–59.
879. *Скупейко Л.* Іван Франко: колізія поета-суспільника й митця (з історії прижиттєвого франкознавства) // Нагуєвицькі читання: Збірник наукових праць. Дрогобич: Посвіт, 2019. Вип. 5. С. 203–213.
880. *Скупейко Л.* Іван Франко про творчу індивідуальність письменника. К.: Наук. думка, 1986. 136 с.
881. *Скупейко Л.* Індивідуальний стиль письменника в інтерпретації Івана Франка (історико-типологічний аспект) // Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ – початку ХХ ст.: Зб. наук. праць. К.: Наук. думка, 1987. С. 43–71.
882. *Скупейко Л.* Постагі і тексти (з історії української літератури): зб. статей. К.: Фенікс, 2007. 204 с.
883. *Скупейко Л.* Проблема реалізму в естетиці Івана Франка // Іван Франко і світова культура: М-ли Міжнар. симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3 кн. К.: Наук. думка, 1990. Кн. 1. С. 219–222.
884. *Славинский М.* Предисловие // *Франко И.* В поте лица. Очерки из жизни рабочего люда. СПб: Издание М. Д. Орехова, [1901]. С. 1–Х.
885. *Славінський Я.* Аналіз, інтерпретація та оцінювання художнього твору // Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. Упорядк. Б. Бакули. За заг. ред. В. Моренця. Переклад з польської С. Яковенка. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 87–109.
886. Словарь української мови: В 4 томах / Упорядкував з додатком власного матеріалу Б. Грінченко. К.: Наук. думка, 1996. Т. 1: А–Ж. С. 346.
887. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. 634 с.
888. *Смаль-Стоцький С.* Характеристика літературної діяльності Івана Франка: Ювілейний виклад. Львів: Накладом автора, 1913. 20 с.
889. *Смик Г.* Корисні та рідкісні рослини України: Словник-довідник народних назв. К.: «Українська радянська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 1991. 416 с.
890. Сморгонь // *Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А.* Энциклопедический словарь. СПб., 1900. Т. 30. С. 578.
891. *Соболь В.* Особливості креаціонізму мотивів давньоукраїнської літератури в «Староруських оповіданнях» Івана Франка // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. Вип. 51. С. 17–24.
- 892.

893. *Сокіл В.* Фольклорні джерела повісті І. Я. Франка «Захар Беркут» // Українська мова і література в школі. 1989. № 9. С. 74–76.
894. *Сокіл Н.* Мікротопоніми села Тухлі у творі Івана Франка «Захар Беркут» // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 2. С. 424–430.
895. *Сокіл Н.* Мікротопоніми Франкового села // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. Вип. 72. С. 99–107.
896. *Сохацька Є.* Ювілейна франкіана Сергія Єфремова до 40-річчя літературної діяльності Івана Франка (за сторінками «Ради» 1913 року) // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 2. С. 649–655.
897. Спогади про Івана Франка. Упоряд. М. Гнатюк. Львів: Каменяр, 2011. 832 с.
898. *Стасюк-Мандзяк О.* Целіна Журовська-Зигмунтовська // Спогади про Івана Франка / Упоряд. М. Гнатюк. Львів: Каменяр, 2011. С. 541.
899. *Стаховський С.* Трагическое, комическое и драматическое в украинской новеллистике XIX и начала XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. К., 1988. 20 с.
900. Стежками Франкового тексту. Комунікативні, стилістичні та лексикографічні виміри роману «Перехресні стежки» / Ф. С. Бацевич, С. П. Бук та ін. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2007. 376 с.
901. *Степняк М.* Іван Франко та Б. Прус (Ще до історії «*Voа constrictor*’а») // Червоний шлях. 1929. № 1. С. 174–186..
902. *Степняк М.* Про історію Франкової повісті «*Voа constrictor*» (з приводу 50-річного її надрукування: 1878–1928) // Червоний шлях. 1928. № 11. С. 135–145.
903. *Степняк М.* Про «тюремні оповідання» Івана Франка // Про оповідання Ів. Франка: Зб. статтів. Харків: Рух, 1930. С. 3–23.
904. Стереометрія тексту: Студії над поетичними творами Івана Франка / Упоряд. та наук. редактор Б. Тихолоз. Львів, 2010. 288 с.
905. *Стефаник В.* Повне зібрання творів: В 3-х томах. К.: Вид. АН УРСР, 1949. Т. 1: Новели. 376 с.
906. 100 найвідоміших образів української міфології. К.: Автограф; Книжковий дім «Орфей», 2007. 460 с.
907. *Студинський К.* Літературно-науковий вісник. Рік перший. Книжка I [Рец.] // Руслан. 1898. № 9. 13/25. I. С. 1–2; № 10. 14/26. I. С. 1–2.
908. *Сузнель А. де.* Символіка людського тіла. К.: Знання-Прес, 2003. 566 с.
909. *Сумцов Н.* Іван Яковлевич Франко // Исторический архив. 1956. № 3. С. 218–220.
910. *Супранівський В.* Про жите і твори Івана Франка. Львів: Накладом Д. Вусовича, 1913. 16 с.
911. *Сухомлин Є.* Майстерність Івана Франка – критика, митця, перекладача, публіциста (інтеграційний аспект). Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. 296 с.
912. Сучасна філологічна наука в національному відродженні: М-ли звітної наук. конф. викладачів, студентів, аспірантів, присв. пам’яті проф. Т. Комаринця [5 травня 1992 р.]. Львів, 1994. 208 с.
913. *Тарнавський М.* Ідеалізм героїв Івана Франка // Літературознавство: М-ли IV конгресу Міжнародної асоціації українців (Одеса, 26–29 серпня 1999 р.). К.: Обереги, 2000. Кн. 1. С. 483–493.
914. *Тарнашинська Л.* До питання народження художнього образу в інтерпретаційному полі Івана Франка та Олександра Потебні // Іван Франко: дух, наука, думка,

- воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 409–421.
915. Татарські напади на Підгір'є // Жите і слово. 1895. Т. 3. Кн. 2. С. 227–228.
916. Творчість Івана Франка. Збірник статей. К.: Вид-во Акад. наук УРСР, 1956. 405 с.
917. Тези доповідей п'ятнадцятої щорічної наукової франківської конференції (27–29 вересня 2000 р.). Львів, 2001. 98 с.
918. Тези доповідей шістнадцятої щорічної наукової конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження Івана Франка (17–19 жовтня 2001 р.). Львів, 2002. 92 с.
919. Тези доповідей XVII, XVIII, XIX франківських щорічних наукових конференцій. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2007. 180 с.
920. Тенденції розвитку української літератури та літературної критики нових часів: Тези допов. та повід. міжвуз. наук.-теорет. конф. (15–16 травня 1996 р.). Харків, 1996. 112 с.
921. Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / Упорядк. Б. Бакули. За заг. ред. В. Моренця. Переклад з польської С. Яковенка. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 532 с.
922. *Тихолоз Б.* Вступні уваги // *Стереометрія тексту: Студії над поетичними творами Івана Франка / Упорядк. та наук. редактор Б. Тихолоз.* Львів, 2010. С. 7–30.
923. *Тихолоз Б.* Ерос versus Танатос (Філософський код “Зів’ялого листа”). Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2004. 88 с.
924. *Тихолоз Б.* Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії (Студії). Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2005. 180 с.
925. *Тихолоз Б.* Філософська лірика Івана Франка: діалектика поетичної рефлексії. Львів, 2009. 320 с.
926. *Тихолоз Б.* Хто такий Джеджалик? (Тасмниця Франкового псевдоніма) // Режим доступу: frankolive.wordpress.com/2016/08/09.
927. *Тихолоз Б., Тихолоз Н.* «Голос духа чути скрізь...» (Міфологічні персонажі в структурі Франкового тексту) // Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (ейдологічні нариси) / Катерина Дронь, Богдан Тихолоз, Наталія Тихолоз, Алла Швець. Львів, 2007. С. 170–231.
928. *Тихолоз Б., Тихолоз Н.* «Зв’язок із якимись надприродними силами» («непрости») // Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (ейдологічні нариси) / Катерина Дронь, Богдан Тихолоз, Наталія Тихолоз, Алла Швець. Львів, 2007. С. 193–211.
929. *Тихолоз Б., Тихолоз Н.* Іван Франко та модернізм: погляд із Відня (Simonek S. Ivan Franko und die «Moloda Muza». Motive in der westukrainischen Lyrik der Moderne. Köln-Weimar-Wien, 1997) // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2003. Вип. 66. С. 257–271.
930. *Тихолоз Н.* Боротьба за виживання, або Чому гинуть і перемагають звірі у казках І. Франка (на матеріалі збірки «Коли ще звірі говорили») // «З його духа печаттю...»: Зб. наук. праць на пошану Івана Денисюка. Львів, 2001. Т. 1. С. 313–318.
931. *Тихолоз Н.* Від «Рубача» до «Історії одної конфіскації»: Діапазон жанрових модифікацій збірки І. Франка «Сім казок» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2003. Вип. 32. С. 107–117.
932. *Тихолоз Н.* Жанрові елементи памфлету й фейлетону в художньо-публіцистичній прозі Івана Франка // Вісник Львівського університету. Серія журналістика. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. Вип. 37. С. 525–538.

933. *Тихолоз Н.* «Казка – не казка»: казковість як ейдологічна категорія у творчості Івана Франка // Записки НТШ. Львів, 2005. Т. ССЛ: Праці Філологічної секції. С. 406–422.
934. *Тихолоз Н.* Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). Львів, 2005. 315 с.
935. *Тихолоз Н.* Філософські казки Івана Франка // Франкознавчі студії: 36. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2006. Вип. 3. С. 286–310.
936. *Тихолоз Н.* Франкові казки для малят: етика і поетика // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2006. Вип. 68. С. 144–152.
937. *Ткаченко Р.* Поклик химери: Декаданс в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. К.: Книга, 2011. 136 с.
938. *Ткачук М.* Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). Тернопіль, 2003. 384 с.
939. *Ткачук М.* Лірика Івана Франка: монографія. К.: Світ Знань, 2006. 296 с.
940. *Ткачук М.* Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого. Тернопіль: ТНПУ, 2005. 128 с.
941. *Ткачук М.* Наративні моделі українського письменства. Тернопіль: ТНПУ; Медобори, 2007. 464 с.
942. *Ткачук М.* Парадигма світу збірки «Semper tiro». Тернопіль, 1997. 36 с.
943. *Тодоров Ц.* Поняття літератури та інші есе. К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. 164 с.
944. *Тодчук Н.* В очікуванні свого читача: Франкова проза – маскульт чи серйозна література? // Іван Франко – майстер кримінального читва: Збірник. Львів: Світ, 2006. С. 136–148.
945. *Тодчук Н.* Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: простір і час. Львів, 2002. 204 с.
946. *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. Москва: Гослитиздат, 1931. 244 с.
947. *Топоров В.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: избранное. Москва: Изд группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.
948. *Трачук Т.* Семантично-поетикальний аспект кольористичної парадигми оповідання Івана Франка «Микитичів дуб» // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 79. С. 64–73.
949. *Тростюк І.* Мала проза І. Франка кінця ХІХ – початку ХХ століття (проблеми циклізації та жанрової модифікації): Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів, 1996. 24 с.
950. *Тростюк І.* Поетика циклу І. Франка «Із моїх споминів» // Укр. літературознавство. Львів: Світ, 1995. Вип. 60. С. 106–115.
951. *Турбацький Л.* Іван Франко (В 25-літній ювілей його літературної діяльності) // Буковина. 1898. № 124. 18/30. X. С. 1–2; № 125. 21. X / 2. XI. С. 1–3; № 126. 25. X / 6. XI. С. 1–2.
952. *Турбацький Л.* Літературні замітки // Буковина. 1898. № 16. 6/18. II. С. 1–2.
953. *Узункольєва А.* Сакральне як топос діалогу раннього та зрілого модернізму: Іван Франко та Микола Хвильовий // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 2. С. 704–713.
954. *Українка Леся.* Зібрання творів: У 12 томах. К.: Наук. думка, 1978. Т. 10: Листи (1876–1897). 543 с.
955. Українські літературні альманахи і збірники ХІХ – початку ХХ ст.: Бібліографічний покажчик / Склад І. Бойко. К.: Наукова думка, 1967. 372 с.

956. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського: з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся / Упоряд., текстологічна інтерпретація і коментарі О. Дея. К.: Наук. думка, 1974. 780 с.
957. Українські прислів'я та приказки – Українські максими. Панталаха // Режим доступу: www.maximas.com.ua.
958. Уліцька Д. Антипозитивістський злам // Література. Теорія. Методологія. Упорядк. і наук. редакція Д. Уліцької. Переклад з польської С. Яковенка. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 38–55.
959. Урнов Д. Джеймс Джойс и современный модернизм. Москва: Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, 1964. 37 с.
960. Урнов Д. «Потока сознания» литература // Краткая литературная энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1968. Т. 5. С. 917–919.
961. Успенский Б. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. 225 с.
962. Устиянович К. М. Ф. Раевський і російський панславизм: Споминки з пережитого і передуманого. Львів: Накладом К. Беднарського, 1884. 86 с.
963. Фарина Н. Редакторська праця Івана Франка над мовою своїх творів (синтаксичний рівень) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62. С. 313–319.
964. Федоров В. Символ: образ і знак: Symbolarium. Тернопіль: Підручники і посібники, 2009. 256 с.
965. Фёдорова М. Образ смерти в западноевропейской культуре // Человек. 1991. № 5. С. 25–41.
966. Федунь О. Психологічно-соціальний аспект у малій прозі Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2006. Вип. 68. С. 64–70.
967. Фізер І. Іван Франко: від соціологічної до психологічної зумовленості літератури // Слово і Час. 1993. № 5. С. 52–59.
968. Філософський енциклопедичний словник. К.: Абрис, 2002. 744 с.
969. Флюнт З. Мої спогади про д-ра Івана Франка // Спогади про Івана Франка / Упор. М. Гнатюк. Львів: Каменярь, 2011. С. 705–707.
970. Фоменко В. Створення нової концепції світу у романі Івана Франка «Борислав сміється» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2007. Вип. 39. Част. 2. С. 44–47.
971. Франкл В. Человек в поисках смысла. Москва: Прогресс, 1990. 368 с.
972. Франко З. Мовні засоби історизму в художніх творах Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів, 1983. Вип. 40. С. 26–35.
973. Франко И. Маленький Мирон. Перевод с украинского В. Бонч-Бруевича. К.: Гос. изд-во худож. лит. СССР, 1952.
974. Франко І. «Батьківщина» і інші оповідання. К.: Друк. І-ї Київської спілки друкарської справи, 1911. 123 с.
975. Франко І. Борислав сміється: Повість. Львів; К., 1922. 280 с.
976. Франко І. До біографії Йосифа Левицького // Зоря. 1886. № 11. 1/13. VI. С. 196.
977. Франко І. До життєписи Йосифа Левицького // Зоря. 1886. № 5. 1/13. III. С. 84.
978. Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у 50 томах. К.: Наук. думка, 2008. Т. 53: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці. 1876–1895. 832 с.
979. Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у 50 томах. К.: Наук. думка, 2011. Т. 54: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці. 1896–1916. 1216 с.

980. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 томах. К.: Наук. думка, 1976–1986.
981. *Франко І.* Місія. Чума. Казки і сатири. Львів: Українсько-руська видавнича спілка, 1906. 210 с.
982. *Франко І.* Передмова // *Драгоманов М.* Листи до Ів. Франка і інших. 1887–1895. Видав І. Франко. Львів: Українсько-руська видавнича спілка, 1908. С. III–VI.
983. *Франко І.* Переднє слово // 3 вершин і низин. Збірник поезій Івана Франка. Друге, доповнене видання. Львів: 3 друкарні Наукового товариства імени Шевченка, 1893. С. 3–5.
984. *Франко І.* Показчик купюр [до Зібрання творів у 50 томах]. К.: Наук. думка, 2009. 336 с.
985. *Франко Т.* Бориславський цикл // *Франко Т.* Вибране: У 2-х томах. Івано-Франківськ: Видавець Сеньків М. Я., 2015. Т. 1: Наукові та науково-популярні праці. С. 516–545.
986. *Франко Т.* Целіна Зигмунтовська // *Франко Т.* Вибране: У 2-х томах. Івано-Франківськ: Видавець Сеньків М. Я., 2015. Т. 1: Наукові та науково-популярні праці. С. 744.
987. Франко. Perezавантаження / Упоряд. Б. Тихолоз, А. Беницький. Дрогобич: Коло, 2013. 276 с.
988. *Франко-Ключко А.* Для тебе, Тату / Упорядн., автор вступної статті й коментарів М. Шалата. К.: Ярославів Вал, 2010. 573 с.
989. Франкові плаї у Довгополі на Гуцульщині // Режим доступу: slovoprosvity.org./ 2016/09/08.
990. *Фрейд З.* Мы и смерть // *Рязанцев С.* Танатология (Учение о смерти). СПб: Восточно-европейский Иститут Психоанализа, 1994. С. 13–25.
991. *Фрейд З.* Вступ до психоаналізу: Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками. К.: Основи, 1998. 710 с.
992. *Фромм Э.* Душа человека. Москва: Прогресс, 1992. 430 с.
993. *Фуко М.* Що таке автор? // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 444–455.
994. *Халізов В.* Теория литературы. Москва: Высшая школа, 1999. 398 с.
995. «Хлопська комісія» / Подав І. Кобилецький // Записки НТШ. 1901. Т. 43. Кн. 5. С. 12–14.
996. *Хороб М.* Фольклорно-міфологічний концепт новели Івана Франка «Мавка» // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 1002–1009.
997. *Хороб С.* Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ ст. (неоромантизм, символізм, експресіонізм): Монографія. Івано-Франківськ: Плай, 2002. 413 с.
998. *Хоткевич Г.* Літературні вражіння (За минулий рік) // ЛНВ. 1909. Т. 45. Кн. 2. С. 396–411.
999. *Худзей І., Паньків У.* Терен як символ покори та Божої благодаті у творчості Івана Франка // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2012. Вип. 5. С. 177–182.
1000. *Цапенко І.* Про художні особливості повістей Івана Франка // Дослідження творчості Івана Франка. К.: Вид-во АН УРСР, 1959. Вип. 2. С. 16–32.
1001. *Цеглинський Г.* Ватра. Літературний збірник. Видав В. Лукич. В Стрию, 1887. [Рец.] // Зоря. 1887. № 11. 1/13. VI. С. 194–195.
1002. [Цеглинський Г.]. Лист редакції «Зорі» // Зоря. 1887. № 15/16. 8/20. VIII. С. 271–272.

1003. *Ціхоцький І.* Мова прози Івана Франка (стилістичні новації). Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 280 с.
1004. *Ціхоцький І.* «Москвофільський жаргон»: «мовні скоки» ранньої Франкової прози // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 2. С. 245–254.
1005. *Чалий Д.* Франко і Некрасов // Творчість Івана Франка. Збірник статей. К.: Вид-во АН УРСР, 1956. С. 277–322.
1006. *Чамата Н.* Теми і мотиви поезії Шевченка [Вступні uwagi] // Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка. К.: Наук. думка, 2008. С. 7–10.
1007. *Черненко О.* Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Едмонтон: Сучасність, 1989. 280 с.
1008. *Черненко О.* Імпресіонізм та експресіонізм // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3-х кн. К.: Рось, 1994. Кн. 1. С. 204–214.
1009. *Челецька М.* Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів). Львів, 2007. 304 с.
1010. *Чижевський Д.* Порівняльна історія слов'янських літератур: У 2 книгах. К.: ВЦ «Академія», 2005. 288 с.
1011. *Чижевський Д.* Реалізм в українській літературі. К.: ВЦ «Просвіта», 1999. 120 с.
1012. *Чичерін О. Ф.* Достоевський у творчій спадщині І. Франка // Рад. літературознавство. 1971. № 11. С. 54–58.
1013. *Чопик Р.* Гуцульський експресіонізм: від Івана Франка до Гната Хоткевича // Іван Франко: «Я єсть пролог...»: М-ли Міжнар. наук. конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22–24 вересня 2016 р.): У 2 т. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Т. 1. С. 721–731.
1014. *Чопик Р.* На шляху до виразу (питання «Франко і натуралізм» у літературознавстві та критиці 1879–1950-х років) // Укр. літературознавство. Львів: Світ, 1996. Вип. 62. С. 83–91.
1015. *Чопик Р.* Франків «роман виховання» в новелах // Науковий вісник Чернівецького університету: зб. наук. праць. Чернівці: Чернівецький національний університет, 2015. Вип. 770: Слов'янська філологія. С. 67–69.
1016. *Чопик Р.* Ессе Номо: Добра звістка від Івана Франка. Львів, 2002. 232 с.
1017. *Чопик Р.* «Zwei Seele leben, ach, in meiner Brust» (до генези Франкового розв'язання) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2004. Вип. 35. С. 130–140.
1018. *Чоповський В.* Іван Франко і Бойківщина. Львів, 2017. 392 с.
1019. *Чубатий Р.* Спогади про Івана Франка // Спогади про Івана Франка. Упорядк., вступна стаття і примітки М. Гнатюка. Львів: Каменяр, 2011. С. 762–769.
1020. *Чубинський П.* Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край: Материалы и исследования. СПб., 1872. Т. III. С. 41–55.
1021. *Швець А.* Борковський Олександр Михайлович // Франківська енциклопедія: У 7 томах. Львів: Світ, 2016. Т. 1: А–Ж. Серія «Іван Франко і нова українська література. Попередники і сучасники». С. 189–193.
1022. *Швець А.* Жінка з хистом Аріадни: Життєвий світ Наталії Кобринської в генераційному, світоглядному і творчому вимірах: монографія. Львів, 2018. 752 с.
1023. *Швець А.* Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. Львів, 2003. 236 с.

1024. *Швець А.* Оповідання Івана Франка «Під оборогом» та казка Наталії Кобринської «Хмарниця»: ейдологічні паралелі // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів, 2011. Вип. 55. С. 97–107.
1025. *Швець А.* Психотип злочинця у прозі Івана Франка // Іван Франко – майстер кримінального читва: Збірник. Львів: Світ, 2006. С. 339–356.
1026. *Швець А.* «Се новий тип жінки-емансипантки, введений у нашу літературу» (художній світ Франкової «Маніпулянтки») // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62. С. 14–27.
1027. *Швець А.* Художня функціональність кольоративів у прозі Івана Франка // Дивослово. 2006. № 6. С. 54–58.
1028. Шевченко. Франко. Стефаник: М-ли Міжнар. наук. конф. Івано-Франківськ: Плай, 2002. 498 с.
1029. *Шевчук В.* З темних джерел життя: Українська готична новела ХХ ст. // Літературна Україна. 1995. 26. І. С. 3.
1030. *Шелюх О.* Іван Франко в літературно-естетичній концепції Василя Сімовича // Іван Франко: «Я єсть пролог...»: М-ли Міжнар. наук. конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22–24 вересня 2016 р.): У 2 т. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Т. 2. С. 123–128.
1031. *Шерех Ю.* Другий «Заповіт» української літератури // *Шерех Ю.* Третя сторожа: Література, мистецтво, ідеології. К.: Дніпро, 1993. С. 192–221.
1032. *Шестаков В.* Ерос и культура: Философия любви и европейское искусство. Москва: Республика; Терра – Книжный клуб, 1999. 464 с.
1033. *Шкандрий М.* В обіймах імперії. Російська і українська літератури новітньої доби. К.: Факт, 2004. 496 с.
1034. *Шкловский В.* О теории прозы. Москва: Сов. писатель, 1983. 383 с.
1035. *Шляхова Н.* Автор і читач в естетиці Олександра Потебні та Івана Франка // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 421–428.
1036. *Шмега К.* Маскулінні типи в Галичині другої половини ХІХ ст. та їх художня репрезентація у прозі Івана Франка // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. Тернопіль, 2018. Вип. 44. С. 172–180.
1037. *Шмега К.* Маскулінність в умовах революції: стратегії поведінки персонажів у творах Івана Франка «Герой поневолі» та «Гриць і панич» // Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2018. Т. 1. Вип. 19. С. 130–135.
1038. *Шмега К.* Мовленнєва репрезентація маскулінних персонажів у прозі Івана Франка // Іван Франко: «Я єсть пролог...»: М-ли Міжнар. наук. конгресу до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22–24 вересня 2016 р.): У 2 т. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Т. 1. С. 596–603.
1039. *Шмид В.* Нарратология. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
1040. *Шумило Н.* До проблеми «ліризації» української прози кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. К.: Наук. думка, 1991. С. 250–265.
1041. *Шумило Н.* Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – початку ХХ ст. К.: Задруга, 2003. 354 с.

1042. *Щурат В.* Літературні портрети. 1. Іван Франко // Зоря. 1896. № 1. 1/13. I. С. 16–17; № 2. 15/27. I. С. 36–37.
1043. *Щурат В.* Поезія зів'ялого листя в виду суспільних задач штуки (прочитавши ліричну драму І. Франка «Зів'яле листя») // Франкіяна Василя Щурата: листи, статті спогади / Упорядк., передм., коментарі та покажчики Л. Козак. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. С. 52–69.
1044. *Щурат В.* Фактична основа повісті Івана Франка «Великий шум» // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2012. Вип. 5. С. 493–502.
1045. *Щурат В.* Франків спосіб творення // Спогади про Івана Франка. Упорядник М. Гнатюк. Львів: Каменяр, 2011. С. 371–372.
1046. *Щурат С.* Каменяр і його рідне село // Жовтень. 1966. № 12. С. 52–60.
1047. *Щурат С.* Повість Івана Франка «Борислав сміється». Львів: Вид-во Львівського університету, 1966. 175 с.
1048. *Щурат С.* Повість Івана Франка «Петрії і Довбушуки» // Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1956. Зб. 5. С. 193–215.
1049. *Щурат С.* Рання творчість Івана Франка. К.: Вид-во АН УРСР, 1956. 232 с.
1050. *Ю. В. І. Франко.* «Панщизняний хліб» і інші оповідання [Рец.] // Жите. 1913. Вип. 1. С. 23–24.
1051. *Юречко О.* «Втеча від свободи» як основа невротичної особистості в оповіданні Івана Франка «Довбанюк» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. Вип. 62. С. 85–89.
1052. *Юречко О.* Міжособистісні стосунки у психоаналітичному аспекті (за оповіданням Івана Франка «Між добрими людьми») // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. Вип. 58. С. 74–81.
1053. *Юриняк А.* Літературні жанри малої форми. К.: Смолоскип, 1996. 134 с.
1054. *Юцишин І.* Іван Франко як педагог (З нагоди 40-літнього ювілею літературної діяльності) // Учитель: Орган Українського педагогічного товариства. Львів, 1913. № 1. 20. IX. С. 7–13; № 2. 20. X. С. 36–47; № 3. 20. XI. С. 68–77; № 4. 20. XII. С. 99–113; 1914. № 5/6. 20. II. С. 132–153; № 7/8. 20. IV. С. 197–216; № 9. 20. V. С. 262–272; № 10. 20. VI. С. 296–309.
1055. *Якимович Б.* Іван Франко – видавець: Книгознавчі та джерелознавчі аспекти. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 692 с.
1056. *Якобсон Р.* Лінгвістика і поезика // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 357–377.
1057. *Яковенко С.* Роман Івана Франка «Lelum і Polelum» і натуралістичні тенденції в польській літературі // Київські полоністичні студії. К.: Університет «Україна», 2017. Т. ХХІХ: Іван Франко і польська культура. С. 557–561.
1058. *Яковенко С.* Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму. К.: Критика, 2006. 296 с.
1059. *Якубовська М.* Проблема формування громадянського суспільства у творчості Івана Франка (на прикладі роману «Перехресні стежки») // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: М-ли Міжнар. наук. конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 184–194.
1060. *Янів В.* Українська родина в ранніх повістях Івана Франка // Іван Франко. Збірник філологічної секції для відзначення 110-річчя народин і 50-річчя смерти

- Івана Франка. Нью-Йорк; Париж; Торонто: Накладом Наукового товариства ім. Шевченка в ЗДА, 1968. Т. 33. Ч. II. С. 103–134.
1061. *Янковська Ж.* Стильові особливості фольклоризму малої прози Пантелеймона Куліша та Івана Франка (визначення основних напрямів до компаративних студій) // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 78. С. 237–246.
1062. *Ярема Я.* Франкознавчі студії. Львів, 2007. 288 с.
1063. *Ярема Я.* Хронологія життя і творчості Івана Франка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 240 с.
1064. *Ярмиш Ю.* У світі казки: Літературно-критичний нарис. К.: Рад. письменник, 1975. 143 с.
1065. *Яструбецька Г.* Динаміка українського літературного експресіонізму : Монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. 380 с.
1066. *Яструбецька Г.* «Франко ніколи не брав на себе тої ролі, яку відважно прийняв Семенко-естет» (Микола Хвильовий): ще раз про експресіонізм у творчості Івана Франка // Укр. літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Вип. 84. С. 59–70.
1067. *Яусс Г.-Р.* Естетичний досвід і літературна герменевтика (фрагменти) // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 278–307.
1068. *Яцимирский А. И.* Франко. Збірник творів. Т. I и II. В поті чола. К., 1903 [Рец.] // Исторический вестник. 1905. Т. 99. Кн. 2. С. 696–697.
1069. *Яцків М.* Іван Франко. В сорокову річницю письменницької праці. Львів, 1913. 16 с.
1070. *Яцуляк І.* Спомини з дитинних літ Франка // Спогади про Івана Франка. Упоряд. М. Гнатюк. Львів: Каменяр, 2011. С. 59–60.
1071. -b-. Ivan Franko: Na dně. Přeložila Bohuslava Sokolová. Vzděl[ávací] bibl[iotéky] sv. 17 [Рец.] // Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. Статті, матеріали й дослідження до історії чехословацько-українських взаємовідносин / Упоряд. М. Мольнар та М. Мундяк. Братислава: Словацьке вид-во худ. літ., 1957. S. 595–599.
1072. *Badeni J.* Radykali ruscy. Kraków: Druk W. L. Anczyca i Spółki, 1896. 64 s.
1073. *Bakula B.* Oblicza autotematyzmu. Poznań, 1991. 108 s.
1074. *Boczowski H.* Ivan Franko (Ukrajinský národní buditel-průkopník) // Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. Статті, матеріали й дослідження до історії чехословацько-українських взаємовідносин / Упоряд. М. Мольнар та М. Мундяк. Братислава: Словацьке вид-во худ. літ., 1957. С. 648–652.
1075. *Boczowski H.* Za Ivanem Frankem (1856–1916) // Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. Статті, матеріали й дослідження до історії чехословацько-українських взаємовідносин / Упоряд. М. Мольнар та М. Мундяк. Братислава: Словацьке вид-во худ. літ., 1957. С. 658–663.
1076. *Brandes J.* Główne prądy literatury XIX stulecia: Prelekcje wykładane w uniwersytecie Kopenhaskim. Warszawa: Nakład redakcyi «Prawdy», 1883. Т. 4. 416 s.
1077. *Brandes J.* Umysły współczesne: Portrety literackie XIX wieku. Warszawa: Nakładem redakcyi «Głosu», 1893. Т. 1. 257 s.
1078. *Černý A.* Ivan Franko // *Franko I.* Haličské obrázky. Z rusinského originálu přeložil se svolením autorovým Jar. V. Burian. V Praze, Nákladem J. Otty, 1907. S. III–XIX. (Серія «Světová knihovná»).
1079. *Dujardin É.* Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de J. Joyce. Paris, 1931.

1080. *Franko I.* Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine. Ausgewählte deutsche Schriften des revolutionären Demokraten. 1882–1915. Berlin, 1963. IX, 577 s.
1081. *Franko I.* Wybór poezji. Opracował Florian Nieuważny. Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 2008. 298 s.
1082. *Glinianowicz K.* Z cienia polskości: Ukraińska proza galicyjska przełomu XIX i XX wieku. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015. 262 s.
1083. *Głowiński M.* Gry powieściowe: Szkice z teorii i historii form narracyjnych. Warszawa: PWN, 1973. 348 s.
1084. *Głowiński M., Kościwiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J.* Słownik terminów literackich / Pod red. J. Sławińskiego. Wydanie piąte bez zmian. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 2008. 706 s.
1085. *Goldfarb D.A.* Lermontov and the omniscience of narrators // *Philosophy and Literature: Association of literary scholars and critics. The Minneapolis conference.* 1996. Vol. 20. N 1. P. 70–79.
1086. *Hlaváček F.* Ivan Franko (K 25 jubileu literární jeho činnosti) // Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. Статті, матеріали й дослідження до історії чехословацько-українських взаємовідносин / Упоряд. М. Мольнар та М. Мундяк. Братислава: Словацьке вид-во худ. літ., 1957. С. 637–642.
1087. *Humphrey R.* Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkley; Los Angeles, 1955. 225 p.
1088. *Igowski J.* Іван Франко. «Захар Беркут. Образ громадського життя в Карпатській Русі в XIII віці». Львів, 1884 [Рец.] // *Kraj.* 1885. № 18. 5/17. V. S. 19–20.
1089. *J. K.* Ivan Franko: Na dně. Z maloruštiny přeložila B. Sokolová. Vzdělávací bibliotéky svazek 17. V Praze 1892. Nákladem “Čas[opolisu] českého stud[entstva]”. [Рец.] // Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. Статті, матеріали й дослідження до історії чехословацько-українських взаємовідносин / Упоряд. М. Мольнар та М. Мундяк. Братислава: Словацьке вид-во худ. літ., 1957. С. 606–609.
1090. *Jasińska M.* Narrator w powieści // *Zagadnienia Rodzajów Literackich.* Łódź, 1962. T. V. Zesz. 1. S. 96–103.
1091. *Kasperski E.* Problem dialogu w twórczości Iwana Franki // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: М-ли Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). Львів: Світ, 1998. С. 278–283.
1092. *Klimowicz T.* Wokół sprawy naturalizmu w literaturze rosyjskiej (Motyw śmierci) // *Slawia wratislaviensia.* Wrocław: Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, 1979. XVI. S. 6–12.
1093. *Kruszelnyckij A.* Szkice z ukraińskiej literatury współczesnej: Iwan Franko. Wasyl Stefanuk. Iwan Semaniuk. Łeś Martowycz. Mychajlo Kociubyńskij. Kołomyja, 1910. 71 s.
1094. Księga przysłów, przypowieści i wyrażeń przysłowiowych polskich. Zebrał i opracował Samuel Adalberg. Warszawa: Druk Emila Skińskiego, 1889–1894. XVIII, 32, 805 s.
1095. *Kucharski E.* Między teorią a historią literatury. Warszawa, 1986. 225 s.
1096. *Kultys Ż.* Historia Gimnazjum Drohobyckiego. Drohobycz: Nakładem Komitetu jubileuszowego, 1908. 238 s.
1097. *Lepki B.* Z piśmiennictw słowiańskich. Pogląd na literaturę ukraińską w r. 1901 // *Przegląd Powszechny.* Kraków, 1902. T. 73. Zesz. 3. S. 427–441.
1098. *Máchal J.* [Ivan Franko] // Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. Статті, матеріали й дослідження до історії чехословацько-українських взаємовідносин / Упоряд. М. Мольнар та М. Мундяк. Братислава: Словацьке вид-во худ. літ., 1957. С. 646–647.

1099. *Markiewicz H.* Pozytywizm. Wydanie trzecie, zmienione i rozszerzone. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 1999. 610 c.
1100. *Markiewicz H.* Wymiary dzieła literackiego. Kraków; Wrocław, 1984. 232 s.
1101. *Maślak W.* Z zeszytów literatury małosłownej // Przegląd Powszechny. 1888. T. 17. Zesz. 1. S. 234–235.
1102. *Michalski T.* Młoda Ukraina. Myśli i wrażenia. Kijów: Drukiem I. J. Wróblewskiego i T. W. Ozierowa, 1909. 26 s.
1103. *Mitosek Z.* Teorie badań literackich. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2005. 482 s.
1104. Narrative methode and point of view // The New Encyklopaedia Britannica. Vol. 23. P. 119–121.
1105. *Nazaruk B.* Iwan Franko w kontekście ukraińskiego modernizmu // Warszawskie zeszyty ukrainoznawcze. Warszawa, 2007. Zesz. 23/24: Spotkania polsko-ukraińskie. Uniwersytet Warszawski – Iwanowi France. Studia Ucrainica. S. 223–233.
1106. *Nie-Eol [Przewoński E.]*. Działwa Apolina. XXV. Iwan Franko // Przegląd Tygodniowy. 1884. N 49. 25. XI / 7. XII. S. 567–568.
1107. *Nieuważny F.* Wstęp // *Franko I.* Wybór poezji. Opracował Florian Nieuważny. Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 2008. S. V–CXCV.
1108. *Nochlin L.* Realizm. Warszawa: PWN, 1974. 348 s.
1109. *Nowacki A.* «Dla ogniska domowego» – powieść kryminalna w twórczym dorobku Iwana Franki // Київські полоністичні студії. К.: Університет «Україна», 2017. Т. XXIX: Іван Франко і польська культура. С. 93–101.
1110. Nowela, opowiadanie, gawęda: Interpretacje małych form narracyjnych. Warszawa: PWN, 1974. 355 s.
1111. *Ochorowicz J.* Jak należy badać duszę, czyli O metodzie badań psychologicznych: Rozprawa konkursowa. Warszawa: W drukarni Karola Kowalewskiego, 1869. 95 s.
1112. *Ochorowicz J.* Miłość, zbrodnia, wiara i moralność. Kilka studiów z psychologii kryminalnej. Warszawa: Nakładem autora, 1870. 160 s.
1113. *O'Faolain S.* The short Story. New York, 1951. 124 p.
1114. *Orzeszkowa E.* Liśty. Warszawa; Grodno: Nakładem Towarzystwa im. Elizy Orzeszkowej oraz Instytutu wydawn. «Biblioteka Polska», 1938. T. II: Do literatów i ludzi nauki. Cz. II. 429 s.
1115. *Papée Fr.* Skole i Tucholszczyzna. Lwów: Nakładem księgarni Gubrynowicza i Schmidta, 1891. 124 s.
1116. *Piotrowski G.* Zola i naturalizm. Lwów: Nakładem księgarni H. Altenberga; Warszawa: Księgarnia pod firmą E. Wende i Spka, 1900. 174 s.
1117. *Płochocki [Wasilewski L.]*. Najświeższe objawy piśmiennictwa ruskiego // Kraj. 1891. № 14. 5/17. IV. S. 8.
1118. *Poliszczuk J.* Literatura wobec rzeczywistości w ujęciu Iwana Franki // Warszawskie zeszyty ukrainoznawcze. Warszawa, 2007. Zesz. 23/24: Spotkania polsko-ukraińskie. Uniwersytet Warszawski – Iwanowi France. Studia Ucrainica. S. 191–200.
1119. «Poštup» // Kurjer Lwowski. 1886. N 326. 24. XI. S. 1.
1120. *Pražak A.* Ivan Franko: Haličské obrázky (Přel. Jar. V. Burian. Úvod napsal Adolf Černý. Světová knihovna č. 625–627. V Praze 1907) [Рец.] // Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. Статті, матеріали й дослідження до історії чехословацько-українських взаємовідносин / Упоряд. М. Мольнар та М. Мундяк. Братислава: Словацьке вид-во худ. літ., 1957. С. 644–645.

1121. *Procházka A.* Ivan Franko: Na dně. Z maloruštiny s dovolením autorovým přeložila Bohuslava Sokolová. Vzdělávací bibliotéky sv. 17. Nákladem vydavatelstva “Časopisu českého studentstva”. V Praze 1892. Str. 96. Cena 30 kr. [Рец.] // Зв’язки Івана Франка з чехами та словаками. Статті, матеріали й дослідження до історії чехословацько-українських взаємовідносин / Упоряд. М. Мольнар та М. Мундяк. Братислава: Словацьке вид-во худ. літ., 1957. С. 602–605.
1122. *Radwański T.* Poeta niedoli // Кłosy ukraińskie. 1916. N 12/14. S. 7–8.
1123. *Radyszewski R.* Iwan Franko a romantyzm polski: dystans i naśladowanie // Warszawskie zeszyty ukrainozawcze. Warszawa, 2007. Zesz. 23/24: Spotkania polsko-ukraińskie. Uniwersytet Warszawski – Iwanowi France. Studia Ucrainica. S. 58–73.
1124. *Simonek S.* Ivan Franko und die «Moloda Muza»: Motive in der westukrainischen Lyrik der Moderne. Köln; Wiemar; Wien, 1997. 446 s.
1125. *Słowacki J.* Lilla Weneda: tragedia w pięciu aktach / Opracował P. Chmielowski. Brody, 1906. 116 s.
1126. Słownik literatury popularnej. Pod redakcją T. Żabskiego. Wrocław, 1997. 536 s.
1127. Słownik terminów literackich. Pod redakcją Janusza Sławińskiego. Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2000. 706 s.
1128. Sprawa kukizowska // Kurjer Lwowski. 1889. № 14. I. S. 5.
1129. *Stanzel F.* Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły // Pamiętnik Literacki. 1970. Zesz. 4. S. 218–223.
1130. *Szymonik D.* Iwan Franko i Wilhelm Feldman: obrazki galicyjskie // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2015. Вип. 6. С. 227–241.
1131. *Szymonik D.* Iwana Franki polskojęzyczna powieść «Dla ogniska domowego». Problemy poetyki gatunku // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2007. Вип. 4. С. 466–471.
1132. *Šimek O.* Ivan Franko: Haličské obrázky. (Přeložil Jar. J. Burian. Úvod Ad. Černého. Světové knihovny číslo 625–7) [Рец.] // Зв’язки Івана Франка з чехами та словаками. Статті, матеріали й дослідження до історії чехословацько-українських взаємовідносин / Упоряд. М. Мольнар та М. Мундяк. Братислава: Словацьке вид-во худ. літ., 1957. С. 643.
1133. *Trzynadłowski J.* Rozdział z dziejów narracji pierwszoosobowej: «Nasza szkapra» Marii Konopnickiej // Nowela, opowiadanie, gawęda: interpretacje małych form narracyjnych. Warszawa, 1974. S. 65–76.
1134. *Votruba F.* Ivan Franko a ukrajinská spisba // Зв’язки Івана Франка з чехами та словаками. Статті, матеріали й дослідження до історії чехословацько-українських взаємовідносин / Упоряд. М. Мольнар та М. Мундяк. Братислава: Словацьке вид-во худ. літ., 1957. С. 653–655.
1135. *Wasilewski L.* Ukraina i sprawa ukraińska. Kraków: Spółka nakładowa “Książka”, 1911. 224 s.
1136. *Wasilewski L.* Z nowszej literatury małoruskiej // Tydzień. Dodatek literacki do «Kurjera Lwowskiego». 1894. № 27. 2. VII. S. 213.
1137. Wymiary śmierci. Gdańsk: Słowo / Obraz Terytoria, 2000. 342 s.
1138. Zamach skrytobójczy i rabunek // Kurjer Lwowski. 1888. № 215. 4. VIII. S. 5.
1139. *Żmigrodzka M.* Problem narratora w teorii powieści XIX i XX wieku // Pamiętnik Literacki. 1963. Zesz. 2. S. 438–449.

ПОКАЖЧИК ХУДОЖНІХ ТВОРІВ ТА НАУКОВИХ ПРАЦЬ ІВАНА ФРАНКА

- [Автобіографія, написана для Омеляна Огоновського] 81, 182
- «Андрусь Басараб» 189, 190, 192, 193, 220
- «Антін Грицуняк» 345
- «Апокрифи й легенди з українських рукописів» 111, 369
- «Арф'ярка» 256
- «Баба Митриха» 90
- «Байка про байку» 324
- «Балюди і розкази» 407
- «Батьківщина» 37, 51, 176, 252, 299, 312, 331, 406, 410–412, 439, 467, 513, 514, 522, 527
- «Батьківщина» і інші оповідання» 30, 83, 84, 226, 274, 289, 458, 512–514
- «Без праці» 37, 40, 255, 280, 316–319, 335, 352, 525
- «Беркут» 206
- «Блошиця» 320, 478
- «Борис Граб» 12, 17, 21, 30, 37, 130, 289, 291–295, 299, 448
- «Борислав» 8, 15, 17, 18, 30, 35, 36, 50, 94, 99–111, 118, 119, 164, 173, 187, 194, 226, 281, 335, 352, 353, 368, 399, 405, 510, 511, 518, 523, 524, 526, 527
- «Борислав сміється» 8, 15, 30, 36, 37, 50, 55, 116, 118, 150, 152, 182, 186–196, 206, 214, 220, 237, 281, 399, 457, 462, 472, 481, 507, 519, 522, 523, 527
- «Бориславские рассказы» 475
- «Бориславські оповідання» 464, 465, 466, 467
- «Будяки» 37, 51, 408, 414–415, 478, 480, 525
- «Бурсак» («Молода Русь») 226
- «В інтересі правди» 445, 449, 451
- «В плен-ері» 36, 363–365
- «В поте лица» 32, 284–287, 459, 463, 527
- «В поті чола» 11, 30, 32, 84, 90, 92, 133, 166, 221, 249, 250, 269–283, 284, 287, 288, 351, 353, 399, 406, 452, 457, 458, 459, 460, 462, 467, 475, 507, 511, 512, 518, 519, 527
- «В поті чола (Вибір з оповідань)» 7, 484, 511–512
- «В природи нема ні ядра, ні лупини...» 257, 258
- «В тюремнім шпиталі» 36, 154, 438, 451–452, 525
- «В шинку» 90
- «Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія» 369, 370
- «Великий шум» 7, 15, 16, 30, 35, 36, 37, 40, 49, 51, 55, 118, 255, 377, 403, 406, 438, 484–501, 503, 504–508, 510, 518, 523
- «Взаємини польської та української літератури» 46
- «Вибір поезій» 512
- «“Вигнанець” Франко» 349
- «Вівчар» 30, 32, 36, 87, 116, 367–368, 405, 458, 462, 464, 467, 524, 526
- «Війна між Псом і Вовком» 323
- «Вільгельм Телль» 29, 33, 37, 50, 134, 176, 182, 227–233, 419, 467, 513, 514, 524, 526
- «Властивець фабрики велів...» 239
- «Вовк вїтом» 323
- «Вовк, Лисиця і Осел» 323
- «Ворона і Гадюка» 323
- «Ворони і Сови» 323
- «Вугляр» 21, 22, 36, 50, 76, 81, 82–84, 94, 119, 437, 438, 513, 523, 524, 525, 527
- «Гадки на межі» 90
- «Гадки над мужицькою скибою» 90
- «Галицька індемнізація» 315
- «Галицькі образки», поетичний цикл 90
- «Галицькі образки», прозова збірка 30, 82, 87, 89, 90, 147, 226
- «Галицько-руські народні приповідки» 40, 111, 143, 306
- «Геній» 30, 36, 289, 290–291, 299, 513, 514, 525
- «Гергарт Гауптман, його життя і твори. Смерть Альфонса Доде. Перші розділи “Парижа” Е. Золя. Голос Золя в справі Дрейфуса. Судерманів “Йоганнес”» 357
- «Герой поневолі» (1-а ред.) («Vohater mimo woli») 12, 30, 31, 36, 305, 308
- «Герой поневолі» (2-а ред.) 31, 305, 331, 407, 456–457
- «Гершко Гольдмахер» 30, 37, 289, 299, 300–301, 513
- «Гірчичне зерно» 18, 37, 39, 40, 59, 67, 90, 112, 441, 443–445, 448, 449, 524

- «Голосний дзвінок скликає фабричний робучий люд...» 239
- «Грдлічка і Юріштан» 416
- «Грицева шкільна наука» 30, 32, 37, 90, 130, 148–149, 226, 269, 279, 280, 347, 362, 448, 452, 458, 462, 511, 512, 524, 525
- «Гриць в школе» 32, 284, 285
- «Гриць і панич» 9, 12, 30, 32, 35, 36, 37, 105, 439, 440, 453, 455–456, 524, 525
- «Громадські шпихліри в Галичині 1784–1840 рр.» 485
- «Гутак» 30, 36, 50, 76, 81, 94, 119, 364, 523
- «Гуцульський король» 37, 89, 235, 406, 408, 415, 416–418, 426, 437, 525
- «Гава» 30, 37, 289, 299, 300, 302, 335, 347, 352, 353, 457, 519
- «Гава і Вовкун» 30, 37, 289, 299–300, 457, 513
- «Галаган» 90, 377
- «Давнє й нове» 407
- «Два приятелі» 22, 36, 50, 58, 76, 78, 81, 83, 90, 91, 92–94, 103, 119, 226, 253, 254, 269, 275, 279, 280, 347, 352, 353, 523, 524, 525
- «Два приятеля» 280, 284
- «Дві дороги» 256
- «Двори і хати в Галичині» 315
- «Декадент» 360
- «Декілька афоризмів у альбом “Ділу”, прочитавши його статтю “Смутна поява” в ч. 97» 350
- «Денис» («Знеохочений») 226
- «Дещо про Борислав» 99, 104
- «Дещо про себе самого» 352
- «Дещо про шляхту ходачкову» 233
- «Для домашнього огнища» 12, 13, 18, 30, 37, 38, 50, 104, 182, 252, 281, 312, 324–335, 338, 344, 397, 437, 439, 457, 507, 518, 522, 524, 527
- «До біографії Йосифа Левицького» 490
- «До Бразилії» 356
- «До життєписи Іосифа Левицького» 489
- «До історії нашого відродження» 454
- «До світла!» (збірка) 246
- «До світла!» (оповідання) 8, 32, 34, 36, 154, 242–246, 254, 269, 270, 280, 440, 458, 459, 462, 511, 512, 519, 524
- «До штурму!» 257
- «Добрий заробок» 32, 36, 130, 178, 179, 181, 226, 253, 254, 269, 279, 280, 347, 461, 511, 519, 524, 525
- «“Добрий заробок” і інші оповідання» 30, 31, 82, 85, 141, 274, 407, 451, 452, 512
- «Добрі давні роки» («Куди діваються старі роки») 478
- «Довбанюк» 32, 36, 233–235, 269, 275, 279, 284
- «Доктор Бессервіссер» 37, 355–361, 478
- «Домашній промисл» 36, 132, 235–236, 253, 254, 269, 279, 284, 524, 525
- «Доповіді Міріама» 47
- «Д-р Остап Терлецький. Спомини і матеріали» 510
- «Дріада» 11, 14, 30, 37, 87, 88, 90, 176, 229, 289, 295, 298, 299, 403, 407, 419, 467, 471–473, 520, 525, 526
- «Еміль Золя. Життєпис» 487
- «Еміль Золя, його життя і писання» 393
- «Єзуїт» 268, 269
- «Жаби» 152, 153
- «Жидівська війна» 40
- «З бурливих літ» 30, 274, 407, 453–454, 465, 512
- «З вершин і низин» 76, 90, 164, 206, 255, 267, 283, 351, 359
- «З давніх споминок моєї молодості» 147
- «З остатніх десятиліть ХІХ віку» 42, 46, 90, 108, 132, 159
- «Задачі і метод історії літератури» 46
- «Задачі руски Івана Франка» 55
- «Задля празника» 14, 31, 36, 238–239, 513, 514
- «Задушні дні у Львові 1848 р.» 454
- «Заєць і Їжак» 323, 324
- «Заєць і Медвідь» 323
- «Захар Беркут» 9, 12, 13, 16, 17, 29, 34, 36, 37, 40, 118, 165, 166, 182, 193, 196–220, 266, 312, 314, 335, 351, 352, 390, 397, 399, 439, 457, 458, 463, 464, 507, 523, 525, 526, 527, 529
- «Збірник творів» 7, 458, 460, 464, 465
- «Звичайний чоловік» 125, 126, 127, 226
- «Звірячий бюджет» 37, 314, 320, 369, 525
- «Зів’яле листя» 7, 19, 20, 48, 111, 246, 247, 297, 299, 311, 313, 351, 352, 359, 360, 376, 377, 378
- «Злісний Сидір» 36, 135, 147, 364, 438, 440
- «Знадоби до вивчення мови і етнографії українського народу» 99, 233
- «Знеохочений» 125, 126, 226
- «Знов кличеш ти мене, моя богине...» 268
- «Іван Зубильник»] 36, 41, 55–56
- «Івась Новітний» 30, 36, 37, 135, 150–154, 187, 523

- «Із галицької “Книги битія”» 31, 37, 478, 479, 480
- «Із днів журби» 351, 389, 391
- «Із записок мученика» 36
- «Із записок недужого» 37, 103, 176–178, 226, 405, 467, 510, 526
- «Із літ моєї молодости» 407
- «Із секретів поетичної творчости» 219, 228, 390, 526
- «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах» 356
- «Іригація» 36, 251–252
- «Історія кожуха» 31, 32, 36, 180, 319–320, 369, 514
- «Історія лівої руки» 164
- «Історія моєї січкарни» 31, 36, 130, 179, 190, 222, 226, 253, 269, 279, 347, 352, 519
- «Історія моєї хороби» 390
- «Історія одної конфіскації» 17, 31, 37, 368–369
- «Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського» 46
- «История моей соломорезки» 32, 284
- «История тулупа» 32
- «К свету!» 32, 34, 244, 284, 285, 287, 445, 463
- «К свету! На промыслах» 471
- «Казка про Добробит» 37, 314, 315, 369, 525
- «Каменщик» («Муляр») 134, 284
- «Каменярі» 390
- «Кам’яна душа» 415
- «Карандаш» («Оловець») 284, 285
- «Керманіч» 257
- «Коли ще звірі говорили» 17, 30, 37, 314, 322–324, 399, 524
- «Коляда в Нагуєвичях» 441
- «Конрад Фердінанд Майер і його твори» 391
- «Королик і Медвідь» 323
- «Крыло сойки» 398
- «Критичні письма о галицькій інтелігенції» 164
- «Куди діваються старі роки» 226, 478
- «Кулак» («*Voа constrictor*») 34
- «Лель і Полель» («*Lelum і Polelum*») 9, 12, 15, 22, 30, 31, 36, 37, 104, 154, 176, 233, 257, 289, 299, 302–314, 375, 376, 377, 378, 399, 403, 437, 439, 440, 451, 456, 467, 522, 527
- «Леса и пастбища» 32, 284
- «Лесихины домочадцы» 284
- «Лесишина челядь» 12, 22, 36, 50, 58, 76, 81, 83, 84–86, 87, 88, 89, 90–92, 93, 94, 119, 136, 139, 181, 226, 227, 229, 269, 276, 277, 279, 280, 284, 353, 363, 364, 399, 403, 407, 419, 444, 452, 453, 462, 467, 511, 512, 523, 524, 525, 526
- «Лис і Дрозд» 323
- «Лисичка і Журавель» 323
- «Лисичка і Рак» 323
- «Ліси і пасовиська» 8, 32, 36, 179, 190, 222–225, 226, 254, 269, 279, 280, 283, 452, 459, 480, 514, 519, 524
- «Лісова ідилія» 247, 378
- «Література, її завдання і найважливі ціхи» 45, 104, 119, 120
- «Літературні письма» 45, 59, 73, 119, 120
- «Лукіан і його епоха» 262
- «Лук’ян Кобилиця» 416
- «Людвиківка» («Сам собі винен») 178, 190, 226
- «Людові вірування на Підгір’ю» 40, 143
- «Мавка» 11, 16, 37, 40, 85, 87, 104, 130, 132, 135, 138–141, 142, 182, 226, 229, 399, 419, 438, 473, 524, 526, 527
- «Максим Цюник» 90
- «Маленький Мирон» 32, 284
- «Малий Мирон» 8, 30, 32, 37, 39, 90, 130, 135–136, 138, 185, 190, 226, 269, 276, 279, 280, 284, 347, 362, 440, 458, 459, 462, 511, 512, 519, 524, 525
- «Малый Мирон» 136
- «“Малий Мирон” і інші оповідання» 30, 31, 36, 274, 289, 291, 292, 294, 448, 449, 457, 512
- «“Малий Мирон”. “Лесишина челядь”. “Трицева шкільна наука”» (збірка) 458
- «Мамо-природо!..» 363
- «Мамцю, мамцю, що мені?..» 48
- «Маніпулянтка» 12, 14, 31, 36, 105, 132, 246–250, 269, 271, 279, 313, 334, 407, 439, 452, 525, 529
- «Маніпулянтка» 32, 284, 287
- «“Маніпулянтка” і інші оповідання» 30, 275, 407, 451, 452–453, 475, 512
- «Маніфест “Молодої Музи”» 49
- «Материалы для изучения общественных идеалов украинского народа в Галиции» 315
- «Метод і задача історії літератури» 46
- «Микитичів дуб» 11, 13, 16, 17, 28, 37, 39, 40, 104, 132, 135, 141–146, 147, 190, 226, 364, 438, 440, 473, 474, 502, 522, 524, 525
- «Миколі Вороному» 48
- «Мирон» («Малий Мирон») 285
- «Мислі о еволюції в історії людськості» 198, 199, 324

- «Михайло Павлик. Замість ювілейної силь-
ветки» 414
- «Між добрими людьми» 12, 15, 37, 103, 176,
249, 252–253, 269, 270, 278, 334, 408, 453,
467, 524, 525
- «Мій злочин» 8, 11, 15, 37, 39, 361–362, 377,
440, 471, 473, 502
- «Мій Ізмарагд» 246, 347, 350, 369, 407, 413
- «Миллионер» («Яць Зелепуга») 31, 464
- «Місія» 36, 50, 263–267, 268, 335, 390, 438,
440, 457, 478, 479, 480, 491, 526, 527
- «Місія. Чума. Казки і сатири» 30, 262, 263,
268, 407, 478–480, 491
- «Мої знайомі жиди» 111, 191
- «Мойсей» 111, 424
- «Молода Русь» 125, 126, 128, 226
- «Моя вітцівська хата» 441
- «Моя стріча з Олексою» 37, 129–132, 164,
226, 254, 525
- «Мужицкая расправа» («Хлопська комісія»)
32, 284
- «Муляр» 29, 30, 31, 32, 36, 90, 132–134, 138,
188, 226, 269, 271, 277, 280, 284, 347, 352,
524
- «Мурко й Бурко» 323
- «На вершку» 14, 36, 174–176
- «На дне» 284, 285, 398, 459, 475
- «На дне общества» («На дні») 34
- «На дні» 8, 14, 31, 32, 33, 34, 36, 50, 90, 105,
123, 154–174, 181, 207, 212, 213, 214, 220,
222, 244, 245, 250, 257, 269, 275, 277, 278,
279, 280, 283, 334, 335, 352, 390, 403, 437,
438, 440, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 512,
522, 524, 525, 526, 527
- «На лоні природи» 37, 87, 289, 290, 299, 381,
440, 471, 473, 474
- «“На лоні природи” і інші оповідання» 14,
30, 31, 141, 274, 407, 464, 465, 471, 473–475
- «На могилі» 257
- «На промыслах» («Гава») 445
- «На роботі» 29, 30, 36, 101–105, 109, 110,
189, 237, 255, 390, 405, 437, 438, 457, 501,
524, 525, 526
- «Навернений грішник» 14, 29, 30, 33, 36,
105–107, 109, 236, 237, 238, 255, 403, 437,
438, 457, 458, 464, 465, 501, 524, 526, 527
- «Над великою рікою...» 391
- «Над Черемошем» 31, 36, 274, 275, 415
- «Наймит» 130
- «Нарис історії українсько-руської літерату-
ри до 1890 р.» 46, 186
- «Народні пісні» 57
- «Наука і її взаємини з працюючими класа-
ми» 103
- «Наш погляд на польське питання» 454, 456
- «Наша публіка» 16, 36, 250–251, 478, 525, 526
- «Наше літературне життя в 1892 році» 288
- «Не раз безсонному здається...» 257
- «Не спитавши броду» 9, 14, 16, 18, 36, 37,
50, 176, 288–302, 312, 375, 387, 399, 467,
472, 523
- «Недужий» 257, 258
- «Неначе сон» 14, 15, 29, 31, 33, 37, 49, 50, 87,
176, 255, 392, 403, 406, 437, 467, 471, 475–
478, 494, 496, 500, 510, 515, 520, 524, 525
- «О. Лунатикові» 6
- О. Луцький. «З моїх днів» [Рец.] 49
- «Огляд української літератури від найдавні-
ших часів до кінця ХІХ віку» 46
- «Одвертий лист до галицької української
молодежі» 478, 479
- «Один день із життя львівських вуличників»
 («Яндруси») 352
- «Ой вербо, вербо кучерява...» 377
- «Ой ти, дубочку кучерявий...» 377
- «Оловець» 8, 30, 32, 37, 39, 90, 130, 135,
136–137, 138, 226, 269, 279, 280, 347, 440,
445, 446, 448, 462, 519, 524
- «Опись літа» 41, 55
- «Опись пожару» 41, 55
- «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє...» 48
- «Оповідання про каменяра Евлогія» 370, 371
- «Оповідання про лакомого опікуна» 370, 371
- «Оповідання про однорічних царів» 370–371
- «Оповідання про половчина» 370, 371
- «Оповідання про розбійника Флавіана» 371
- «Оповідання про смертну трубу і чотири
скриньки» 370
- «Оповідання про царя Аггея» 371
- «Оповідання про чоловіка, що позичав
Богу» 371
- «Оповідання про Юрішку і Грдлічку» 416
- «Опозиція» 37, 314, 320–322, 525
- «Опришок Мирон Штола» 416
- «Осел і Лев» 323
- «Основи суспільности» 9, 16, 17, 30, 33, 36,
37, 38, 50, 176, 182, 255, 281, 312, 328, 331,
335–345, 377, 381, 387, 390, 394, 397, 399,
507, 522, 523, 526
- «Острій-преострий староста» 37, 354–355, 369
- «Отець-гуморист» 14, 37, 39, 377, 438, 440,
441, 445–448, 449, 503
- «Отзыв о сочинении г. Петрова “Очерки ис-
тории украинской литературы ХІХ столе-

- тия», составленный профессором Н. Дашкевичем» [Рец.] 45
- «Пани Туркули» 197
- «Панські жарти» 181, 214, 266, 268, 278, 377, 457, 484, 485
- «Панталаха» 28, 31, 36, 154, 182, 239–242, 352, 353, 403, 439, 451, 501, 520, 524, 525, 526
- «“Панталаха” і інші оповідання» 31, 239, 242, 274, 407, 451–452, 512
- «Панщизняний хліб» 35, 36, 345, 514, 515, 525
- «“Панщизняний хліб” і інші оповідання» 512, 514–515
- «Панщина і її скасування 1848 р. в Галичині» 454, 485, 490
- «Паренетікон» 369
- «Патріотичні пориви» 125, 127–128, 226, 524
- «Перекресиваючіся тропы» 398
- «Перехресні стежки» 9, 10, 12, 13, 15, 17, 22, 29, 30, 36, 37, 40, 50, 103, 118, 176, 233, 247, 255, 257, 281, 299, 312, 313, 314, 372–399, 403, 405, 437, 438, 439, 440, 457, 458, 462, 467, 472, 496, 501, 507, 510, 518, 522, 523, 526, 527
- «Перший вінок» [Рец.] 211
- «Петрії і Добошуки» 8, 12, 16, 17, 21, 31, 37, 40, 41, 46, 50, 57–81, 92, 94, 110, 119, 126, 192, 257, 309, 318, 331, 353, 415, 485, 510, 523, 525, 527, 529
- «Петрії й Довбушуки» 7, 30, 31, 37, 44, 51, 55, 59, 191, 407, 485, 515–516, 523, 527
- «Пирого з черницями» 12, 15, 37, 149–150, 513, 514
- «Півстоліття (Нарис історії Австрії від р. 1840 до 1890)» 454
- «Під оборогом» 29, 37, 39, 51, 87, 130, 182, 229, 364, 403, 406, 419, 441, 449–450, 467, 471, 473, 474, 503, 504, 511, 517, 524, 525, 526
- «Піскарський кінь» 82, 226
- «[План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви]» 46
- «Поєзія і її становисько в наших временах» 45, 72, 119
- «Поет мовить» 350
- «Поєдинок», новела 15, 37, 130, 255–258, 263, 399, 438, 452, 473, 478, 502, 517, 524, 527
- «Поєдинок», поема 255, 256, 257
- «Поки рушить поїзд» 11, 36, 87, 88, 132, 229, 362–363, 399, 419, 467, 473, 520, 525
- «Полуйка» 13, 30, 32, 36, 116, 229, 255, 281, 366, 368, 403, 419, 438, 457, 458, 464, 472, 524, 525
- «“Полуйка” і інші бориславські оповідання» 30, 31, 35, 36, 365–368, 457, 464, 475
- «По-людському» 162
- «Польське повстання в Галичині 1846 року» 454
- «Портрети без рамок» 355
- «Послідній крейцар» 174
- «Поступовець» 130
- «Похорон» 130, 256, 257, 313, 390, 438, 502, 527
- «Похорон пані А. Г.» 313
- «Празника ради» («Задля празника») 226
- «Практичний» («Звичайний чоловік») 226
- «Принципи і безпринципність» 46
- «Притчі» 369
- «Причинки до автобіографії» 238, 279, 445, 446, 471
- «Причинок до історії 1848 року» 454
- [Промова на 25-літньому ювілеї творчої праці] 28
- «Профілі і маски» 255
- «П’ять листів Остапа Терлецького» 511
- «Рассказы Ивана Франка» 32
- «Рефлексія» 350
- «Різуни» 14, 29, 30, 37, 50, 176, 312, 453, 454–455, 467, 494, 495, 524, 526
- «Ріпка» 37, 322
- «Ріпник» (1-а ред.) 11, 30, 31, 33, 36, 100–101, 105, 109, 123, 237, 249, 331, 457, 458, 464, 524, 526, 527
- «Ріпник (2-а ред.) 11, 30, 31, 36, 44, 366–367, 438, 466, 467
- «Ровта» 31
- «Рубач», притча-казка 17, 31, 34, 37, 255, 258–260, 263, 314, 369, 380, 517, 524
- «Рубач», поема 258, 259, 260
- «Рутенці» 31, 37, 125–128, 355, 407, 513, 515
- «Рябина», драма 235
- «Рябина», оповідання 36, 235, 364
- «Сам виноват» («Сам собі винен») 280, 284
- «Сам собі винен» 31, 32, 36, 132, 178, 179, 181, 226, 269, 276, 280, 347, 437, 438, 452, 457, 461, 524, 527
- «Свинська конституція» 28, 37, 180, 320, 345–347, 369, 519, 525
- «Свиня» 37, 314, 315–316, 478, 525
- «Селянський рух у Галичині» 454
- «Сила податкова Галичини» 315
- «Син Остапа» 14, 15, 31, 37, 49, 50, 87, 89, 255, 392, 403, 406, 437, 477, 484, 508–511, 515, 520, 524, 525

- «Сідоглавному» 350
«Сім казок» 17, 30, 258, 369
«Сказка об Иване-лентяе, о деде-волшебнике и о прекрасной княжне Нине» («Без праці») 318
«Слава Богу, для начала и это хорошо!» («Гава») 31, 299
«Слимак» 11, 32, 36, 104, 130, 132, 178, 181, 226, 269, 276, 279, 284, 347, 438, 457, 524, 525
«Слівце критики» 70
«Смертельно ранений» 257
«Смерть Каїна» 437, 527
«Сморгонська академія» 37, 128
«Сойчине крило» 12, 15, 17, 28, 33, 37, 51, 176, 228, 299, 312, 406, 408, 423, 467–471, 473, 474, 477, 495, 522, 525, 526
«Сожжение упырей в с. Нагуевичах в 1831 г.» 40
«Сон князя Святослава» 352
«Спомини з моїх гімназійних часів» 446
«Среди добрых людей» («Між добрими людьми») 32, 284
«Старе добро забувається» 323
«Старе й нове в сучасній українській літературі» 46, 180, 462
«Староруські оповідання» 30, 37, 369–371, 408
«Студії над українськими народними піснями» 40
«Терен у нозі», віршоване оповідання-притча 424
«Терен у нозі», оповідання-притча 12, 13, 29, 31, 36, 37, 51, 104, 255, 275, 403, 406, 408, 415, 418–426, 429, 437, 438, 439, 440, 477, 496, 500, 503, 515, 518, 520, 525, 527
«Тріумф» 36, 263, 268–269
«Три князі на один престол» 58
«Тричі мені являлася любов...» 246, 297
«Тюремні сонети» 174, 266
«У кузні» 16, 37, 39, 40, 51, 441–442, 452, 524
«У столярні» 13, 16, 37, 39, 41, 51, 377, 440, 441, 443, 473, 524
«Удав» («Воа constrictor») 118
«Украдене щастя» 118, 119, 172, 351
«Україна мовить» 350
«Українська література 1904–1906 [рр.]» 46
«Українсько-руська (малоруська) література» 46, 47
«Урок чистописания» («Shönschreiben») 284, 285
«Учитель» 458
«[Фабрика парафіну й церезину у Дрогобичі]» 238
«Фарбований Лис» 323
«Фінансове положення Галичини» 315
«Характеристика української літератури XVI–XVIII століть» 46
«Хвиля зневіри» 257
«Хлопська комісія» 36, 103, 132, 179–181, 190, 193, 222, 226, 253, 269, 276, 279, 280, 284, 347, 403, 451, 525
«Хмельницький і ворожити» 31, 37, 50, 406, 408–410, 425, 437, 500, 515, 524
«Хома з серцем і Хома без серця» 11, 31, 37, 257, 412–414, 439, 478
«Хороший заробок» 32, 280, 284
«Хосен води» 41, 55
«Хоч забудеш ти за мене...» 268
«Цигани» 31, 37, 130, 190, 221–222, 226, 269, 280, 512, 514, 524
«Цыгане» 32, 284
«Честь творцеві тварі» 268
«Чи вдуріла?» 408, 452, 453
«Чи вертатись нам назад до народу» 232
«Чиста раса» 37, 347, 524, 525
«Чого являешся мені у сні?» 390
«Чорна хмара» 14, 263, 268
«Чудо в Головах» 415
«Чума» 12, 31, 36, 263, 267–268, 457, 458, 478, 479, 480
«Школьная наука Гриця» 284
«Щука» 36, 363–364, 471, 473, 474, 525
«Южнорусская литература» 46, 253
«Як голова болить!..» 48
«Як звірі правувалися з людьми» 324
«Як Пан собі біди шукав» 31, 37, 255, 260–261, 263, 280, 371, 399, 438, 478
«Як Русин товкся по тім світі» 31, 37, 255, 260, 261–263, 399, 478, 524
«Як старого дуба не нагнеш, так старого чоловіка не навчиш» 36, 41, 55, 56–57
«Як то Згода дім будувала» 37, 314, 316, 478, 525
«Як це сталося?» 154, 162
«Як Юра Шикманюк брів Черемош» 12, 17, 31, 36, 37, 41, 51, 105, 257, 275, 403, 406, 408, 415, 425, 426–437, 438, 477, 500, 503, 504, 515, 518, 520, 525, 526, 527

- «Якби...» 250
- «Яндруси» («Jeden dzień z życia uliczników lwowskich») 30, 31, 37, 87, 89, 305, 308, 473, 474
- «Яць Зелепуга» 8, 31, 36, 50, 104, 105, 116, 117, 187, 236–237, 238, 266, 281, 347, 368, 438, 457, 458, 464, 465, 472, 524, 525
- «Adam Mickiewicz w rusińskiej literaturze» 211
- «Am häuslichen Herd» («Для домашнього огнища») 327
- «Aus den Tagen der blutenden Seele» («Із днів журби») 351
- «Вайка о Dobrobycie» 315
- «Bel parlar gentile» 346
- «Voа constrictor» (1-а та 2-а ред.) 7, 8, 17, 29, 30, 31, 32, 34, 36, 37, 50, 111–119, 123, 138, 150, 152, 153, 164, 165, 166, 167, 172, 173, 187, 188, 189, 194, 212, 214, 220, 237, 281, 368, 381, 399, 457, 462, 464, 475, 507, 518, 519, 522, 523, 524, 526, 527
- «Voа constrictor» (3-я ред.) 17, 30, 31, 36, 44, 191, 407, 481–483, 524
- «Bohater mimo woli» («Герой поневоли») 305
- «Cuwaksy» 305
- «Człowiek zwyczajny» 125
- «Das Recht des Schweines» («Свинська конституція») 345
- «Demokrata» 126
- «Der Bodensatz» («На дні») 32
- «Der stramme Bezirkshauptmann» («Острий-преострий староста») 354
- «Die galizische Schöpfungsgeschichte» («Із галицької “Книги битія”») 368
- «Die Geschichte einer Konfiskation» («Історія одної конфіскації») 368
- «Dla ogniska domowego» 324–335, 399
- «Do Józi D[zwonkowskiej]» 297
- «Dobry zarobek» 211
- «Dobry zarobok» 519
- «Dwaja prijatelija» («Два приятелі») 519
- «Dwaj przyjaciele» 347
- «Dżuma» 31
- «Ein Dorn im Fusse» («Терен у носі») 418
- «Excelsior!» 206
- «Haličské obrázky» 352–354
- «Hawa» 31, 299, 302, 347
- «Historia kożucha» 31
- «Historia mojej sieczkarni» 347
- «Histotia mojej sečkovice» («Історія моєї січкарні») 519
- «Hory a pašienku» («Ліси і пасовиська») 519
- «Hriez es az urfi» («Гриць і панич») 32, 456
- «Jać Zelepuha» 31
- «Jak należy korzystać z młodości» 57
- «Jak Rusin tłukł się po tamtym świecie» («Як Русин товкся по тім світі») 261
- «Jeden dzień z życia uliczników lwowskich» («Яндруси») 305, 347
- «Jugurta» 57
- «Lekcja kaligrafji» («Schönschreiben») 31
- «Lelum i Polelum» 246, 302–314, 325, 387, 399, 523, 525
- «Manipulantka» 31
- «Mein Verbrechen» («Мій злочин») 361, 362
- «Młoda Ruś» 125
- «Murarz» 132
- «Na dně» 32
- «Na dnie» 32
- «Nauka i jej stanowisko wobec klas pracujących» 120
- «Nicco o sobie samym» 347–348
- «Obrazki galicyjskie» 30, 240, 347–352, 399, 527
- «Odi profanum vulgus» 36, 103, 104, 364–365, 377, 403, 405, 438, 440, 473, 474, 526
- «Ołówek» 211
- «Our public» («Наша публіка») 16
- «Pantałacha» 347
- «Per aspera ad astra» 57
- «Podanie o przybyciu Eneasza do Italji» 57
- «Połujka» 211
- «Połujka» 32
- «Právo prasata» («Свинська конституція») 519
- «Przed wyborami» 211
- «Rębacz» 258
- «Rozstajne drogi» («Перехресні стежки») 395
- «Ruteńcy» 125–128, 226, 524
- «Sam sobie winien» 31
- «Semper tiro» 19, 20

- «Siedm kazek» 369
«Schönschreiben» 30, 31, 32, 37, 39, 135, 136,
137–138, 226, 269, 279, 284, 347, 440, 445,
446, 448, 511, 512, 524
- «Ślimak» 211
- «Thomas mit dem Herzen und Thomas ohne
Herz» («Хома з серцем і Хома без серця») 412
- «Ukradené štěstí» 172
«Uroczystość» («Задля празника») 238
- «W pogoni za biedą» («Як Пан собі біди шу-
кав») 260
«W pocie czoła» 270, 279
- «Z literatury rusińskiej» 211
«Zadania polskie. Część druga» 57
«Zasady matematyki» 120
«Zedník» («Муляр») 352
«Zniechęcony» 125
- «Žid» («Гава») 519
«“Žid” a jiné rozprávky» 519
«Žycie jest tylko podróżą» 57

ПОКАЖЧИК ІМЕН

- Авдикович, О. 520
Аверинцев, С. 422, 425, 496, 499, 501
Агеєва, В. 20, 449
Адальберг (Adalberg), С. 306
Адорно, Т. 20
Алфьоров, цензор 166
Алчевська, Христя 7, 507, 528
Андрасевич, Ю. 136
Андреєв, Л. 20
Анненков, Н. 144
Антофійчук, В. 20
Аренберг, Е. ван 47
Ар'ес, Ф. 20
Аристотель 358
Арсенич, П. 19
Ауербах, Е. 20
Афанасьєв, О. 322
- Бавус, Т. 17**
Баган, О. 10
Бадені, К. 321, 322
Бадені (Badeni), Я. 283
Байрон, Дж. -Н. -Г. 171
Бальзак, О. де 44
Бальцежан, Е. 20
Бандрівський, К. 18, 292, 448, 528
Бандровська, О. 20
Бандура, В. 19, 363, 430
Барабаш, М. див.: Челецька, М.
Баранцевич, тітка Ю. Дзвонковської 298
Барвінок, Ганна 471
Барвінський, Б. 347
Барвінський, В. 85, 117, 153, 452
Барвінський, Ол. 6, 58, 193, 528
Баррі, П. 20
Барт, Р. 20
Барусевич, ректор 445, 446
Басс, І. 8, 476, 484, 497
Батовський, К. 472
Батовський, Ф. 472
Бахтін, М. 20
Бацевич, Ф. 17, 103, 104, 142, 156, 319, 363
Беднарський, К. 117
Безхутрий, Ю. 404
Белей, І. 187, 189, 190, 196
Бергсон, А. 50, 258, 368
Бельський, Й. 197
- Біла, А. 19, 20, 436
Білецький, Л. 8, 20, 40, 255
Білецький, О. 8, 28, 34, 502
Білиловський, Ц. (К.) 261
Бірчак, В. 198, 397, 398
Блажейовський, Д. 488
Блум, Г. 20
Богданович, М. 134
Бой-Ед, І. 326
Бойко, І. 458
Бойко, Н. 20
Бойко, Ю. 9, 125, 190, 256, 317, 493
Бондар, Л. 11, 12, 17, 19, 261, 413, 414
Бонч-Бруевич (Ольховський), В. 32, 284
Бордуляк, Т. 237
Борковський, О. 7, 235, 251, 304
Бочковський (Boczkowski), О. -І. 518, 519
Брандес, Г. 20, 67, 155, 265, 323, 425
Брет-Гарт див.: Гарт, Б.
Брокгауз, Ф. 34, 128, 136, 487
Бронте, Е. 69
Будний, В. 10
Будзиновський, В. 225
Бук, С. 17
Бунчук, Б. 19
Бурачинська, З. 424
Бурачинська, Ц. 416
Бурдега, О. 18
Бурже, П. 356
Буріан (Burian), Я. 352, 353, 519
Бурлака, Г. 18
Бучинський, М. 121
- Вагилевич, І. 127, 489**
Вагилевич, М. 60, 75, 108, 127
Вайс, А. 325, 329
Ваповський, Б. 197
Василевський, З. 325
Василевський (Wasilewski), Л. 7, 118, 194,
214, 279, 282, 283, 528
Василевський, С. 277
Венгжин (Угрин-Безгрішний), М. 83, 84
Вентурі, Л. 362
Вервес, Г. 9, 289, 290, 291, 292, 297, 298, 302,
307, 308, 325, 326, 327
Вергарн, Е. 47
Веретюк, О. 19

Верлен, П. 356, 364, 365
 Вертій, О. 15, 261
 Верхратський, І. 41, 47, 55
 Веселовський, О. 277, 278
 Весоловський, Я. 281, 453
 Вечоркін, І. 16
 Виготський, Л. 20
 Винниченко, В. 87, 253, 403, 419, 467, 471, 504
 Винничук, Ю. 424
 Виноградов, В. 20
 Вислоух, Б. 242, 302, 327
 Вінграновський, М. 88
 Вінцковський, Д. 41
 Вісліцький, А. 189, 192
 Віханський, Є. 218
 Вовчок, Марко 41, 86, 93, 94, 102, 179, 253, 254, 276, 395
 Водієра 490
 Возняк, М. 8, 94, 111, 155, 263, 268, 269, 270, 272, 288, 289, 298, 302, 305, 349, 417, 418, 451, 528
 Войташевський, Г. 238, 445, 471
 Войтків, О. 12, 313, 314
 Войтович, В. 20, 305
 Волков, А. 88
 Волянський, В. 448
 Волянський, Й. 448
 Вольдан, А. 15, 187
 Ворок, Х. 14, 70, 107, 115, 157, 162, 332, 366, 367, 378
 Вороний, М. 48, 247, 377, 378, 513, 514, 528
 Воропай, О. 306, 497, 498
 Вотруба, Ф. 519
 Вулф, В. 102

 Габельфельд, Г. 418
 Габермас, Ю. 20, 404, 425, 441
 Гавласа, Б. 287
 Гаврилик, Г. 75, 101, 376
 Гадина, І. (Ю.) 336, 337
 Гасвська, Л. 16, 20
 Гайне Г. 41, 93, 228, 260
 Гайога (Рогозінська, Г.) 219
 Гакслі, Т. -Г. 120
 Гамсун, К. 172, 361, 471
 Гамфрі, Р. 101, 102
 Ган, Й. -Г. 322
 Гарасим, Я. 10
 Гардвік, Т. (Hardwick, Т.) 157
 Гарт, Б. 41
 Гауптман, Г. 357
 Гегель, І.- В. -Ф. 425
 Гейденстам, В. фон 356

 Геккель, Е. 120, 199
 Герлічка (Гердлічка, Грдлічка) 416
 Герма 436
 Герцен, О. 47, 507
 Гірняк, М. 14, 23
 Главачек (Hlaváček), Ф. 8, 32, 118, 172, 237, 280, 344, 345, 528
 Гнатів, Я. 10, 126, 127, 128, 129, 136, 137, 141, 147, 178, 183, 200, 221, 232, 292, 295, 335, 337, 338, 364, 376, 411, 414, 415, 418, 441, 443, 447, 448, 458, 472, 486, 488, 489, 490
 Гнатюк, В. 60, 63, 215, 268, 269, 350, 415, 456, 484, 485, 491, 528
 Гнатюк, М. 10, 18, 20, 46, 49, 50, 74, 77, 119, 208, 273, 279, 332, 333, 360
 Гоголь, М. 67, 102, 278
 Голдінг, В. 422
 Голик, Р. 13
 Головацький, Я. 489
 Голод, Р. 11, 13, 14, 16, 33, 43, 85, 87, 94, 100, 101, 112, 123, 135, 136, 139, 362, 367, 377, 380, 381, 392, 393, 419, 442, 471, 473, 491, 501, 502, 510
 Гомер 41, 293, 444
 Гомуліцький, В. 219, 302, 303
 Гончар, Олександр 88
 Горак, Р. 10, 126, 127, 128, 129, 136, 137, 141, 147, 178, 183, 200, 221, 232, 247, 267, 292, 295, 335, 337, 338, 364, 376, 411, 414, 415, 418, 441, 443, 447, 448, 458, 472, 486, 488, 489, 490
 Горації 364
 Горбач, Н. 11
 Горбач, О. 308
 Горблянський, Ю. 18
 Горболіс, Л. 20
 Горбунов-Посадов, І. 318
 Горленко, В. 7, 208, 209, 213, 528
 Горнфельд, А. 487
 Горнятко-Шумилович, А. 16, 70
 Горошко, І. 14
 Горун, М. 240
 Горький, М. 174, 284, 353
 Госовська, М. 12
 Гофман Е. -Т. -А. 9, 41, 59, 64, 69, 71, 78, 79, 256, 317, 353, 493
 Гоцинський, С. 197
 Грабович, Г. 387
 Грабовський (Граб), П. 32, 355, 356
 Гриневичева, К. 250
 Грицак, Я. 10, 74, 100, 130, 191, 192, 200, 219, 277, 483
 Грицуняк, А. 345, 346

- Грімми, Я. та В. 322
Грінченко, Б. 6, 106, 149, 215, 216, 217, 288, 357, 457, 458, 460, 528
Грінченко, М. 217
Гром'як, Р. 14, 20, 219
Грушевська, М. 372
Грушевський, М. 5, 7, 18, 27, 225, 332, 333, 356, 372, 416, 471, 484, 485, 497, 528
Грушевський, О. 7, 18, 92, 110, 111, 138, 174, 234, 235, 245, 281, 335, 381, 396, 397, 528
Грушкевич, Ю. 410
Гузар, З. 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 106, 142, 295, 372, 373, 389, 390, 394
Гулевич, Л. 267
Гундорова, Т. 10, 12, 20, 69, 103, 107, 111, 113, 115, 162, 177, 263, 307, 326, 332, 340, 386, 387, 410, 431, 471, 491
Гуняк, М. 12
Гураль, Г. див.: Лишак, Г.
Гутович 259
Гушалевиц, І. 315
Гюго, В. 41, 69, 491
- Гадамер, Г. –Г. 20, 23
Гельбих, К. 8, 32, 118, 154
Гете Й. –В. 41, 255, 444
Глінянович (Glinianowicz), К. 252, 312, 331, 337, 338, 339, 341, 375
Грант, А. 120
Грей, Дж. 157
Грембович, М. 329
Грещук, В. 18
Грушецький, А. 187
Гюнтер, А. 157
- Д'Аннунціо, Г. 468
Давидяк, В. 58, 443
Данило Романович (Галицький) 207, 209, 211
Данте 247, 368, 377
Данько (Троцький), М. 7, 194, 195, 218, 398, 475, 516, 517, 518, 528
Данько, О. 453
Дарвін, Ч. 127, 198, 199, 244
Дашинський, Ф. (див. Щенсний-Дашинський, Ф.)
Дашкевич, М. 46, 278
Деген, Є. 7, 28, 91, 92, 149, 172, 173, 179, 267, 285, 286, 528
Деген, С. 280
Дей, О. 8, 223, 280, 281, 292, 306, 357, 448, 477, 504, 505
- Демостен 213
Денисюк, І. 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 28, 34, 43, 69, 76, 86, 87, 88, 89, 120, 129, 130, 131, 134, 155, 156, 158, 161, 197, 198, 227, 229, 231, 253, 295, 298, 301, 313, 314, 347, 373, 377, 378, 379, 394, 406, 408, 414, 424, 426, 429, 430, 431, 435, 442, 449, 455, 469, 470, 473, 476, 477, 508, 509
Деревінський, В. 48
Дерев'яна, М. 14
Деркач (Деркачева), М. 57, 259, 313
Дерріда, Ж. 365
Дескур, Б. 298
Джеджалик (Джалалій), Ф. (П.) 58
Джеймс, В. 101
Джиджора, І. 453, 479, 485
Джойс, Дж. 102
Дзвонковська (Dzwonkowska), Ю. 164, 199, 297, 298
Дзвонковський, В. (батько) 298
Дзвонковський, В. (син) 199, 298
Дзержковський, Ю. 66, 67
Дзюрник, Г. 455
Дікенс, Ч. 41, 278, 444
Дільтей, В. 50, 184
Длугош, Я. 197
Довбуш (Добуш, Добош), О. 59, 60, 61, 62, 63
Доде, А. 11, 181, 357
Доленга-Ходаковський, З. 306
Дольницький, А. 58, 60, 75
Донцов, Д. 8
Дороватовський, С. 118, 214
Дорошенко, В. 8, 55, 284
Дорошенко, Д. 466, 504
Дорошкевич, О. 8, 123, 190, 191, 192, 198, 208, 253, 482
Достоевський, Ф. 15, 28, 41, 102, 162, 167, 168, 169, 173, 256, 258, 266, 381, 382, 393, 394
Драгоманов, М. 7, 11, 46, 47, 59, 73, 74, 75, 78, 82, 92, 93, 101, 107, 110, 120, 129, 131, 141, 150, 163, 166, 181, 182, 189, 196, 198, 214, 216, 223, 244, 246, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 269, 270, 271, 272, 273, 284, 288, 293, 298, 302, 314, 317, 322, 327, 328, 332, 337, 338, 341, 375, 459, 517, 528
Драгоманова, Л. 163, 246
Дрейфус, А. 357
Дрогомирецька, М. 18
Дронь, К. 17, 116, 142, 143, 144, 146, 244, 261, 431, 432, 434
Дуже, Е. 468

- Дум'як, К. 486, 490
 Дунаєвська, Л. 12
 Дуркалевич, В. 14, 17, 135, 137, 441, 443, 444
 Дюжарден, Е. (Dujardin, Ё.) 102, 526
- Еванс, Е. -П. 417
 Евріпід 307
 Езоп 358
 Еко, У. 20, 23
 Емар, Г. 215
 Емерсон, Р. -В. 468
 Епштайн, С. 106
- Євшан (Евшан), М. 7, 67, 80, 212, 238, 274, 360, 361, 397, 403, 406, 507, 512, 528
 Єфремов, П. 480
 Єфремов, С. 7, 9, 18, 48, 79, 80, 94, 162, 194, 195, 197, 206, 216, 218, 258, 275, 281, 282, 347, 361, 381, 382, 397, 451, 458, 459, 461, 464, 465, 480, 528
 Єфрон, І. 34, 128, 136, 487
- Жаткович, Ю. (Zsátkovics, К.) 32, 456
 Жигмайло (Біднова), Л. 7, 79, 465, 466, 467, 528
 Жирмунський, В. 20
 Жиро, А. 47
 Житецький, Г. 268
 Жолковський, А. 35
 Жорес, Ж. 468
 Жук, Н. 8, 112, 113, 222, 305, 309
 Жук, О. 105
 Жулинський, М. 6, 11, 20, 39, 40, 258, 403
 Журба, С. 20
 Журовська (Зигмунтовська), Ц. 246, 247, 312, 313, 377, 378
 Журовський, батько Целіни 313
- Забранський, М. 179, 193
 Заклинський, Л. 193
 Заклинський, Ром. 216
 Заклинський, Рост. 8, 43, 59, 65, 66, 68, 70, 71, 75, 77, 81, 162, 516
 Захар'яевич, Я. 66, 67
 Заяць, М. 127
 Зеров, М. 8, 38, 41, 253
 Золя, Е. 9, 15, 28, 29, 41, 44, 47, 59, 81, 91, 110, 121, 122, 123, 164, 169, 173, 181, 182, 190, 213, 216, 265, 266, 273, 278, 357, 393, 444, 445, 452, 461, 484, 487, 507, 529
 Зубрицька, М. 21, 437
 Зудерман (Судерман), Г. 357
 Зушман, М. 20
- Іванишин, М. 20
 Іванишин, П. 11, 20
 Іванчук, О. 60
 Івахів, Г. 240
 Ілговський (Ігowski), Я. (Талько-Гринцевич, Ю.) 8, 209, 210, 211, 212, 283, 528
 Ільницький, В. 153, 208
 Ільницький, Д. 48
 Ільницький, М. 9, 13, 15, 17, 256, 258, 373
 Інгарден, Р. 20, 21
- Йогансен, М. 241, 421, 455
- Жалениченко, Н. 20, 362
 Калиняк, М. 13
 Калитовський, О. 132
 Кальдерон де ля Барка, П. 332
 Камоєнс, Л. 468
 Канєвська, Л. 14, 297
 Капій, М. 61
 Карлович (Karłowicz), Я. 7, 324, 325, 326, 329, 348, 366
 Каспрович, Я. 192
 Каспрук, А. 8
 Кассієр, Е. 50
 Качій, Ю. 32
 Качуровський, І. 11, 20, 390, 424, 425
 Квітка-Основ'яненко, Г. 93, 102, 126, 395, 458
 Кеннан, Дж. 169
 К'єркегор, С. 20
 Кибальчич, Н. 88, 362
 Кирилюк, Є. 9
 Кирчів, Р. 234
 Кир'янчук, Б. 13, 331
 Кисельов, О. 8
 Кисілевська, О. 60, 64
 Кисіль, А. 490
 Кіліченко, Л. 11, 74, 258
 Кіт, М. 128
 Клим'юк, Ю. 19
 Кміт, Ю. 514, 528
 Кобилецький, І. 179
 Кобилецький, Ю. 9, 357
 Кобилянська, О. 87, 89, 229, 255, 344, 356, 387, 396, 408, 419, 426, 467, 495, 502, 520, 526
 Кобринська, Н. 7, 16, 19, 46, 110, 225, 302, 303, 304, 314, 333, 334, 361, 408, 450, 451, 520, 528
 Ковалевський, М. 328
 Коваленко, Г. О. 7, 318, 528
 Ковалів, С. 110, 111, 237, 238
 Ковалів, Ю. 20, 35, 88, 403, 404, 405
 Кодак, М. 20

Коженювський, Ю. 66
 Козак, Л. 7, 359
 Кокорудз, І. 301
 Колесник, П. 9
 Колесса, О. 334, 335, 361, 395
 Колінько, О. 20
 Комариця, М. 13, 424
 Кониський, О. 6, 46, 212, 288, 356, 403, 528
 Конопніцька, М. 348
 Конт, О. 124, 183
 Коперницький, І. 337
 Копистянська, Н. 20
 Коралевич, І. 326
 Корвін-Пйотровська, Д. 20
 Корнійчук, В. 19, 44, 51, 257
 Короленко, В. 278
 Косач, Ольга 88
 Косинка, Г. 88, 508
 Космеда, Т. 18, 179, 180
 Костомаров, М. 58, 126, 128, 288, 306
 Костюк, І. 18
 Котик-Чубінська, М. 14
 Котляревський, І. 46
 Коцюбинський (Kociubynskyj), М. 6, 7, 32, 43, 69, 78, 79, 87, 88, 89, 92, 111, 117, 118, 174, 181, 218, 229, 253, 280, 281, 361, 367, 368, 397, 403, 419, 426, 460, 467, 471, 495, 506, 517, 520, 526, 528
 Кошут, Л. 442
 Кравченко, У. 356
 Краєвський, В. 336
 Крандієвська, А. 32
 Красінський, З. 41, 66, 100, 307
 Красіцький, катехит 445, 446
 Краусс, Ф. -С. 322
 Крашевський, Ю. -І. 28, 66, 218
 Кревецький, І. 462
 Кривуляк, О. 282
 Кримський, А. 7, 18, 34, 41, 43, 78, 93, 94, 109, 110, 117, 136, 138, 167, 168, 178, 179, 181, 194, 215, 216, 222, 246, 247, 249, 271, 276, 277, 278, 279, 283, 297, 313, 342, 357, 403, 528
 Крицький, А. 345
 Кромер, М. 197, 305, 306
 Кронаветтер, Ф. 169
 Крохмальний, Р. 20, 67
 Кроче, Б. 50
 Крупка, М. 12, 249, 253, 375, 411
 Крутікова, Н. 331
 Крушельницький, клірик 445, 446
 Крушельницький (Kruszelnyckyj), А. 6, 7, 8, 43, 79, 92, 111, 112, 114, 174, 194, 212, 218, 281, 335, 397, 437, 474, 481, 482, 506, 507, 511, 512, 517, 528
 Крушельницький, С. 7, 8, 112
 Кузів, І. 267
 Кузнецов, Ю. 20
 Кукула, С. 417
 Куліш, П. 41, 46, 93, 106, 107, 126, 179, 206, 214, 238, 253, 254, 348, 349
 Кульчицька, Л. 38
 Кульчицька, М. 38
 Купер, Дж. -Ф. 215
 Кутковець, М. 337
 Кухар, В. 376
 Куца, О. 11
 Лавле, Е. де 120
 Ланге, Ф. -А. 120
 Ландау (Ляндав), С. Р. 361
 Ланглуа, А. 379, 433
 Лапій, М. 13, 14, 84, 85, 368, 419, 473, 477
 Ласло-Куцюк, М. 9, 15, 121, 122
 Лассаль, Ф. 213
 Ле Муане, А. 379, 433
 Левицький (Лукич), В. 60, 263, 265, 269, 272, 277, 283, 301, 316, 327
 Левицький, Є. 7, 166, 275, 276
 Левицький, Й. 488, 489, 490
 Левченко, Г. 15, 307, 307, 310, 373, 388
 Легка, О. 228, 471
 Лелевель, Й. 209, 211
 Леметр, Ж. 219
 Ленартович, Т. 348
 Ленау, Н. 296
 Леонгард, К. 380
 Лепкий (Љеркі), Б. 6, 87, 212, 369, 395, 526, 528
 Лещишин, З. 17, 102
 Липа, І. 282
 Лишак (Гураль), Г. 12, 14, 18, 267
 Лімановський, Б. 120
 Лімбах 59, 67, 90, 91, 443, 444
 Лозинський, В. 66, 67
 Лозинський, М. 394, 395
 Ломброзо, Ч. 20
 Лосев, О. 20
 Лотман, Ю. 20
 Лубківський, Р. 134
 Лукіан 262
 Лукіянович, Д. 414
 Луль, селянин 336
 Луцак, С. 17
 Луцишин, О. 13, 19, 140, 331, 338, 442
 Луців, І. 336

- Луців, Л. 9, 39, 86, 107, 129, 135, 136, 147, 188, 192, 326, 337, 340, 372, 384
 Луцький, О. 6, 48, 49, 396, 475
 Ляшкевич, П. 48
- М**
 Маблі, Г. -Б. де 120
 Мазепа, В. 11
 Майєр, К. Ф. 390, 391
 Макаров, А. 20, 255, 392
 Маковей, О. 7, 12, 41, 55, 57, 66, 89, 122, 225, 237, 238, 288, 294, 355, 356, 357, 359, 361, 471, 528
 Максимович, М. 497
 Маланюк, С. 9, 41, 42, 256
 Малиновський, М. 173
 Мандичевський, С. 90
 Маркевич, Г. (Markiewicz, H.) 8, 20, 72, 108, 124, 191, 288, 303, 339
 Марків, Р. 15
 Маркс, К. 201
 Мартович (Martowycz), Л. 6, 43, 79, 87, 111, 237, 255, 403, 506, 520
 Маршинський, А. 223
 Маслов-Стокоз, В. 32
 Масловський, Л. 305
 Масляк (Maslak), В. 6, 212, 213, 266, 267
 Матвіїшин, В. 11
 Матковський, І. 267
 Маха, К. Г. 171
 Махал (Máchal) Я. Г. 6, 518, 528
 Мацевко-Бекерська, Л. 20
 Мейзерська, Т. 20
 Мейзерський, В. 177
 Мелько, В. 137
 Мельник, О. 20, 398, 404, 405
 Мельник, Я. 10, 13, 255, 261, 262, 371, 414, 423, 426, 436, 513
 Мельничук, О. 86
 Мерло-Понгі, М. 20
 Мерунович, І. 336
 Метерлінк, М. 47
 Меховіта, М. 305
 Микитюк, В. 16, 18, 39, 126, 130, 250, 292, 296, 362, 446
 Микуш, С. 20
 Мирний, Панас (Рудченко, П.) 8, 27, 41, 46, 116, 122, 153, 252, 262, 278, 288, 317, 328, 387, 394, 395, 403, 460, 471, 507, 508
 Михайленко, Ф. 226, 227, 292, 293
 Михайлин, І. 11, 393
 Михалицька, Г. 337
 Михида, С. 15
 Міріам (Пшесмицький, З.) 47, 48, 403
- Мітосек, З. 20
 Міхновський, М. 359
 Міхонський, Е. 292, 293, 294
 Міцкевич, А. 41, 66, 197, 257
 Міщук, Р. 16
 Моджеєвська, Г. 341
 Моклиця, М. 20, 486
 Мольнар, М. 119
 Мондін, Б. 20
 Моне, К. 362
 Мопассан, Г. де 356, 391
 Мордовець, Д. 86, 288, 356
 Мореллі, Е. -Г. 120
 Мориквас, Н. 48
 Мороз, М. 10, 19, 116, 117, 126, 128, 178, 209, 220, 268, 270, 272, 294, 302, 313, 325, 329, 331, 347, 444
 Мороз, О. 19, 272
 Мочульський, М. 8, 212, 255, 268, 325, 360, 376, 389, 390, 391, 414, 485, 491, 528
 Мудрий, М. 109
 Мундяк, М. 119
 Мунк, Е. 502, 504
 Муранець, Т. 295, 312
 Мюллер С. А. 15
- Н**
 Набитович, І. 15, 203, 205, 206
 Наливайко, Д. 15, 20, 124, 486
 Наливайко, С. 56, 57
 Наумович, І. 232
 Нахлік, Є. 11, 20, 42, 43, 44, 73, 127, 138, 162, 202, 280, 484, 507
 Нахлік, О. 127, 220, 507
 Негребецький, І. 38
 Некрасов, М. 497
 Немилович, ігумен 445, 446
 Неруда, Я. 287
 Неуважний (Nieuważny), Ф. 29, 220, 235, 283
 Нечаєнко, Д. 20
 Нечуй-Левицький, І. 46, 116, 117, 119, 120, 191, 208, 277, 288, 317, 327, 387, 395, 403, 528
 Нич, Р. 20
 Ніцше, Ф. 201, 356
 Новак, С. 198
 Новаківський, С. 345
 Новикова, М. 445, 471
 Ньютон, І. 389
- Обачний, М. 471**
 Огоновський, О. 6, 77, 81, 93, 94, 109, 116, 153, 167, 168, 182, 193, 206, 213, 236, 237, 249, 250, 268, 278, 279, 317, 318, 449, 528

- Ожешко (Orzeszkowa), Е. 7, 8, 32, 165, 212, 213, 233, 283, 303, 348, 528
- Озаркевич, В. 231
- Озаркевич, І. 321
- Окуневська, Е. 510
- Окуневський, Я. 510
- Олесницький, Є. 18, 108, 109, 376
- Онишкевич, М. 149
- Онищук, А. 60, 61
- Орехов, М. 284
- Оркан, В. 32
- Ортвін, О. 192
- Ортега-і-Гассет, Х. 20
- Освіцінський, А. 416, 417
- Освіцінський, І. 417
- Остапчук, Я. 18, 345, 346, 528
- Остоя (Савицька, Ю.) 348
- Отто, Я. (Otto, J.) 118, 119, 172, 352
- Охорович, Ю. (Ochorowicz, J.) 107, 175, 182, 183, 184, 185, 186, 219
- Охримович, Клим 60
- Охрімович, Кс. 55
- Павленков, Ф. 68**
- Павлик, А. 131, 199, 510
- Павлик, М. 7, 29, 33, 45, 47, 59, 74, 75, 93, 108, 131, 132, 154, 155, 161, 163, 164, 178, 179, 181, 186, 189, 190, 196, 199, 200, 215, 222, 223, 224, 242, 246, 262, 263, 271, 314, 328, 332, 414, 510, 528
- Павличко, Д. 20
- Павличко, С. 20, 422, 494
- Павловський, М. 477
- Павлусевич, А. 61
- Павлюх, лікар 510, 511
- Панасюк, О. 481, 482
- Пантелюк, М. 417
- Панченко, В. 12
- Папе (Papée), Ф. 214, 215
- Папроцький, Т. 326, 528
- Папуша, І. 15
- Парандовський, Я. 20
- Париляк, П. 57
- Партицький, О. 7, 47, 132, 153, 163, 207, 208, 528
- Пархоменко, М. 284
- Пасічинський, І. 41, 55
- Пастух, Т. 15, 17, 19, 65, 301, 331, 372, 380, 386, 484
- Пастух, Х. 69
- Пахаревський, Л. 480
- Пахаренко, В. 424
- Пашук, А. 11, 71, 121, 200, 274, 422
- Пелінючка, Х. 416
- Пернерсторфер, Е. 169, 327
- Петлюра, С. 118, 125, 195, 351, 528
- Петров, М. 45
- Петрушевич, А. 197, 214
- Петрушевич, І. 60, 417
- Петрушевич, М. 237
- Печарський, А. 20, 423
- Пилипчук С. 16, 19, 64, 76, 122, 123, 139, 143, 182, 442
- Підгайна, Є. 337
- Пільц, Е. 7, 165, 316
- Піхманець, Р. 11, 20, 74, 258, 260, 293
- Піценко 416
- Пйотровський, Г. (Piotrowski, G.) 8, 20, 121, 173, 528
- Платон 358
- Плачинда, С. 20, 305, 306
- Площанський, В. 153
- Погребенник, Ф. 32, 284, 362
- Погрібний, А. 457
- Подолінська, Н. 163, 164
- Подолінський, С. 163, 198, 199
- Покотило, К. 412
- Поліщук, Я. 16
- Поляновський, посол 336
- Пом'яловський, М. 47, 127, 138, 276
- Попович, К. 7, 29, 165
- Потебня, О. 20
- Пражак (Pražak), А. 353
- Працьовитий, В. 19
- Приліпко, І. 20
- Присяжний, П. 19, 363, 430
- Присяжний, Т. 19, 363, 430
- Приходько, І. 12
- Пропп, В. 20
- Прохазка (Procházka), А. 169, 170
- Прус, Б. 8, 10, 348, 483
- Пруст, М. 102
- Прухнікова, Ф. 327
- Пуллой, І. 349, 350
- Пушкін, О. 257, 379
- Пчілка, Олена 260, 288, 471, 493
- Пшевуський (Przewóski), Е. 6, 8, 219, 220, 283
- Пшесмицький, З. див.: Міріам
- Пшестшельський, Н. 455
- Радванський (Radwański), Т. 519, 520**
- Раєвський, М. 117
- Райхельт, староста 320, 321, 322
- Ракоші, В. 356
- Ревакович, Г. 240
- Рескін (Раскін), Дж. 468

- Рипачек, К. 287
 Рід, М. 215
 Рішпен, Ж. 266
 Роденбах, Ж. 47
 Родзевич (Rodzewiczówna), М. 302, 303
 Рогош, Ю. 187, 337, 343
 Розвода, Я. 118
 Роздольський, О. 260, 261
 Роман Мстиславич 208
 Романович, Т. 283
 Романчук, Ю. 321, 322, 348, 349, 350
 Роменець, В. 20, 438
 Россіні, Дж. 228, 229, 468
 Рошкевич (Іванець), М. 18, 127
 Рошкевич, М. 127, 202
 Рошкевич (Озаркевич), О. 7, 58, 150, 151, 152, 153, 155, 165, 177, 182, 187, 202, 231, 232, 528
 Рубчак, Б. 495, 499
 Рувимова, О. та Ольгин, С. (Стрельцов, Р.) 32, 284
 Руданський, С. 41
 Рудницький, Л. 9, 260
 Рудницький, М. 8, 27, 122, 192, 507, 508
 Русова, С. 6, 7, 47, 460, 461, 462, 528
 Руссо Ж. -Ж. 68, 102, 120, 389

 Сабат, Г. 17, 323
 Савчак, Д. 322
 Савчик, Б. 109
 Салевич, П. 20
 Салига, Т. 10
 Салій, О. 13, 415, 416, 423, 429, 435
 Салтиков-Щедрін, М. 41, 44, 127, 128, 317, 363
 Сандуляк-Лукина, І. 319
 Свидницький, А. 288, 387, 507
 Свистун, П. 214
 Семанюк (Semaniuk), І. див.: Черемшина, Марко
 Семашко, М. 32, 213
 Сембратович (Sembratovytsch), Р. 218, 350
 Сембратович, С. 107
 Семенко, М. 16
 Сенік, Л. 15, 16, 19
 Сенкевич, Г. 88, 302, 348, 395
 Сеньків, М. 194
 Сеньків, С. 136
 Сербенська, О. 18, 364, 379, 383, 471, 472, 476
 Сиваченко, М. 128
 Силантьєв, І. 35
 Ситін, І. 318, 319
 Сімович, В. 9, 81, 339, 342, 343, 515

 Сімонек (Simonek), Ш. 20
 Сірак, І. 8, 222, 224
 Скобельський, П. 458
 Сколоздра-Шепітко, О. 18, 106
 Скотт, В. 444
 Скоць, А. 20
 Скупейко, Л. 20
 Славинський, М. 7, 284, 285, 528
 Словацький, Ю. 41, 66, 306, 307, 310, 313
 Смаль-Стоцький, Р. 308
 Смаль-Стоцький, С. 73, 74
 Смик, Г. 144
 Сокіл, В. 16, 197
 Сокіл, Н. 13
 Соколова (Sokolová), Б. 32, 168, 169, 170, 171, 172
 Софокл 41, 58
 Спауста, Б. 132
 Спенсер, Г. 124, 183
 Спіс, Ф. 379, 433
 Старицький, М. 46, 288, 327
 Стасюк-Мандзяк, О. 247
 Стасюлевич, М. 163
 Стафф, Л. 192
 Стебельський, В. 219
 Стендаль, Ф. 102
 Степняк, М. 8, 28, 112, 115, 116, 241, 481, 483
 Стерн, Л. 102
 Стефанік (Stefanyk), В. 6, 11, 43, 79, 87, 88, 89, 111, 180, 237, 250, 403, 408, 419, 437, 460, 467, 471, 506, 520, 526
 Стороженко, О. 93, 102, 179, 253, 254
 Стрельцов, Р. див.: Рувимова, О. та Ольгин, С.
 Стрийковський, М. 197, 305
 Студинський, К. 357
 Стшелецька, М. 335, 336, 337, 338
 Стшелецький, А. 335, 336, 337
 Стшелецький, Я. 335
 Субота, К. 490
 Судерман, Г. див.: Зудерман, Г.
 Сю, Е. 41, 59, 67, 69

 Тарнавський, М. 12, 201
 Тассо, Т. 389
 Твен, Марк 41
 Твердохліб, С. 212
 Телесницький, С. 445, 448, 451
 Темницький, В. 515
 Тен, І. 124
 Теофраст 358
 Теплий, І. 351
 Терлецький, О. 510, 511
 Тесленко, А. 502

- Тихолоз, Б. 17, 20, 44, 45, 51, 58, 207, 256, 293, 294, 409, 426, 476, 477
Тихолоз, Н. 17, 41, 288, 316, 320, 322, 323, 324, 355, 357, 409, 414, 426, 476, 477
Тібо, М. 379, 433
Ткаченко, Р. 20, 405
Ткачук, М. 17, 20, 298, 301, 343, 372, 374, 387, 394
Тодоров, Ц. 20
Тодчук, Н. 13, 326, 328, 331
Толстой, Л. 28, 41, 44, 47, 81, 102, 168, 162, 258, 317, 394, 395
Томашевський, Б. 20
Топоров, В. 20
Трачук, Т. 13, 145
Требюшон, Р. 379, 433
Тростюк, І. 17
Труш, І. 458
Турбацький, Л. 7, 27, 28, 77, 78, 109, 117, 173, 215, 250, 279, 344, 528
Тургенєв, І. 41, 47, 81, 394
Турчинський, Ю. 41
Тучапський, титулярний радник 395
Тхужницький, Я. 335, 336, 337, 338
Тютюнник, Григорій 88
- Уайт, Е. Д. 417
Уайльд, О. 468
Українка, Леся 32, 87, 88, 288, 289, 356, 403, 419, 467, 471, 502
Уліцька, Д. 20, 50
Уніят, В. 240
Урнов, Д. 20, 102
Успенський, Г. 20, 41, 91, 127, 271
Устиянович, К. 117
Устиянович, М. 197, 267
- Фарина, Н. 18
Фащенко, В. 89
Федоришин, С. 128
Федоров, В. 20
Федорович, В. 288
Федькович, Ю. 77, 93, 94, 102, 238, 245, 279, 459
Флобер, Г. 47, 181, 196
Флонт, З. 18, 267, 528
Франкл, В. 20
Франко, А. 324, 447
Франко, З. 200, 376
Франко, Ольга 244, 269, 270, 272, 302, 322, 327, 417
Франко, Онуфрій 376, 490
Франко, П. 192
- Франко, Т. 84, 194, 247, 268
Франко, Я. 38, 39, 105, 141, 339, 414, 441, 454, 486, 490
Франс, А. 356
Франц-Йосиф І. 238
Фройд, З. 11, 20, 50, 231, 393, 522
Фромм, Е. 20
Фуїу, Д. 379, 433
Фуко, М. 20
- Халізеєв, В. 35
Хвильовий, М. 8, 16, 27, 122, 508
Хмельницький, Б. 58
Хмельовський (Chmielowski), П. 283, 302, 307, 316, 528
Хойнацький, А. 274, 275, 408, 462, 465
Хороб, М. 16
Хороб, С. 17, 19, 20, 122
Хоткевич, Г. 7, 16, 89, 90, 411, 490, 502, 506, 528
Хцюк, А. 14
- Цапенко, І. 326
Цар, М. (Круглий) 223
Цеглинський, Г. 7, 108, 264, 265, 266, 269, 278, 288, 528
Ціхоцький, І. 18, 68, 109, 160, 308
Цішка, староста 320, 321
- Чайковський, А. 234, 342
Чалий, Д. 497
Чамата, Н. 35
Чапельський, К. 313
Чарнецький, С. 212
Чарушников, А. 118, 214
Челецька (Барабаш), М. 14, 20, 363
Червінський, Б. 219, 240
Черемшина, Марко 6, 43, 79, 87, 89, 111, 229, 255, 403, 408, 419, 426, 506
Черненко, О. 20, 503
Чернигевич, учитель 446
Черний (Семю), А. 7, 8, 352, 353, 528
Чернишевський, М. 47, 507
Чех, С. 287
Чижевський, Д. 9, 20, 123, 124, 342, 394
Чичерін, О. 394
Чопик, Г. 396
Чопик, Р. 10, 15, 16, 18, 68, 69, 75, 125, 136, 177, 257, 311, 415, 416, 502, 503
Чоповський, В. 20
Чорнопиский, М. 117
Чубатий, Р. 18, 376
Чубинський, П., 262, 497

- Шаміссо**, А. фон 9, 256, 317, 493
Шанковський, Л. 128
Шараневич, І. 58, 153, 197
Шафарик, П. 214
Шашкевич, В. 127
Шашкевич, Маркіян 127, 130, 164, 489
Шашкевич, Микола 127
Шашкевич, Т. 127
Шашкевич, Х. 127
Швець, А. 12, 13, 14, 17, 20, 248, 303, 331, 334, 338, 340, 361, 379, 383, 434, 450, 451
Шевченко, Т. 19, 35, 38, 41, 42, 126, 127, 272, 460
Шевчук, Вал. 424
Шекерик-Доників, П. 60, 61, 62, 63
Шекспір, В. 40, 41, 59, 349, 444
Шель, Г. 120
Шептицький, А. 489
Шеремета, О. 484
Шерех (Шевельов), Ю. 9, 450
Шестаков, Б. 20
Шефле, А. 120
Шефферштейн, І. 329
Шиллер, Ф. 40, 41, 59, 307, 444
Шимек (Šimek), О. 353
Шимонік (Szymonik), Д. 15
Шинкарук, В. 72
Шкандрій, М. 9, 198, 374
Шмега, К. 12, 202, 234, 380
Шмідт, О. 199
Шнейдер, нафтошукач 313
Шопенгауер, А. 258
Шоу, Б. 8
Шпанг, поліційний ревізор 336
Шпитко, О. 395
Шпільгаген, Ф. 47, 177, 181
Шпіндлер, К. 112
Штола, М. 416
Шульц, Б. 14
Шумило, Н. 7, 11, 20, 436, 437
- Щеглов**, Ю. 35
Щедрін, М. див.: Салтиков-Щедрін, М.
Щенсний-Дашинський, Ф. 7, 32, 164, 298, 528
Щурат, В. 7, 41, 194, 214, 266, 325, 326, 327, 343, 344, 345, 355, 357, 359, 360, 361, 458, 490, 505, 528
Щурат, С. 8, 55, 57, 64, 67, 68, 75, 82, 187, 188, 189, 191, 414, 489, 490
- Южаков**, С. 457, 458
Юречко, О. 15
Юріштан 416
Юцишин, І. 7, 29, 39, 42, 135, 136, 137, 138, 149, 324, 339, 446, 447, 451, 475, 528
- Ягич**, В. 324
Ядчишин, І. 179
Якимович, Б. 20, 187, 273, 275, 347, 454, 484, 485
Яковенко, С. 15, 48, 50, 85, 184, 212, 404
Якубовська, М. 387
Ярема, Я. 10, 272
Ярмиш, Ю. 324
Ярошинська, Є. 327, 361
Ясперс, К. 45
Яструбецька, Г. 16, 20, 501, 502, 503, 504
Яусс, Г. -Р. 20
Яхимович, Г. 490
Яцимирський, О. 7, 462, 463, 464, 528
Яцків, М. 87, 89, 229, 405, 467, 520, 526
Яцуляк, І. 18, 136, 528
- Altenberg**, Н. 121, 173
Anczyc, W. L. 283
- Bakuła**, В. 442
- Feldman**, W. 15
- Głowiński**, М. 331
Günter, А. 157
- Klimowicz**, Т. 439
Kostkiewiczowa, Т. 331
Kowalewski, К. 183
Kultys, Ż. 292
- Nochlin**, L. 439
- Okopień-Sławińska**, А. 331
- Pacholczykowa**, А. 219
- Simonek**, S. 20
Skiwski, E. 306
Sławiński, J. 331
Szymonik, D. 15
- Wende**, E. 121, 173
- Żabski**, T. 66

Наукове видання

ЛЕГКИЙ, Микола Зіновійович

**ПРОЗА ІВАНА ФРАНКА:
ПОЕТИКА, ЕСТЕТИКА, РЕЦЕПЦІЯ В КРИТИЦІ**

МОНОГРАФІЯ

Для дизайну обкладинки використано силует І. Франка
з його світлини з Б. Грінченком 1903 р. у Львові.

Дизайн обкладинки:

Остан Легкий

Комп'ютерна верстка:

Ярослав Нахлік

Формат 70x100 1/16. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсетний. Друк офсетний.

Умовн. друк. арк. 65,31. Обл.-вид. арк. 50,24.

Наклад 300 прим. Зам. №

ДУ «Інститут Івана Франка НАН України»

79005, м. Львів, вул. Драгоманова, 18

Тел.: (032) 261 13 90

Надруковано у Видавництві Львівської політехніки

79013, м. Львів, вул. Ф. Колесси, 4, корп. 23А

Тел.: (032) 258 22 42

Легкий, Микола

Л 38 Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці : монографія / науковий редактор Євген Нахлік ; ДУ «Інститут Івана Франка НАН України» ; Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2021. 608 с. («Франкознавча серія». Випуск 17).

ISBN 966-02-2900-3 (серія)

ISBN 978-966-02-9564-3 (Вип. 17)

У монографії осмислено траєкторію розвитку прозової творчості Івана Франка – від перших, учнівських спроб та романтично-готичного роману до новітніх, переважно модерністських творів початку ХХ ст. Аксонометричний підхід до аналізу прозової спадщини письменника дає змогу збагнути видозміни письменникової методики й методології при моделюванні художнього світу, виявити поетикальні особливості окремих творів та прозових збірок, розкрити їхній ідейно-естетичний та змістово-формальний потенціал, з'ясувати тематичну, жанрову, нарративну, структурну, семіотичну, стильову специфіку. Вперше з позицій аксонометрії досліджено весь прозовий здобуток письменника. У книжці проаналізовано рецепцію Франкової прози у прижиттєвій критиці (до 1916 року включно) – в рецензіях, літературних портретах, історико-літературних працях, порівняльних студіях, передмовах, бібліографічних замітках, листах, спогадах, анонсах, щоденникових записах, цензурних матеріалах, некрологах, принагідних згадках.

Для літературознавців, істориків, культурологів, філософів, викладачів, учителів, студентів, аспірантів – усіх, кому цікава постать Івана Франка та його творчий доробок.

УДК 821.161.2-3.09"190/191"І.Франко

Lehkyi, Mykola

Ivan Franko's prose: poetics, aesthetics, reception in criticism : monograph / scientific editor Yevhen Nakhlik ; Ivan Franko Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine; Ivan Franko National University of Lviv. Lviv, 2021. 608 p.

The monograph comprehends the trajectory of the development of Ivan Franko's prose work – from the first, student attempts and romantic-Gothic novel to the latest, mostly modernist works of the early twentieth century. The axonometric approach to the analysis of the writer's prose heritage makes it possible to understand the changes in the writer's methodology and methodology in modeling the world of art, to identify poetic features of individual works and prose collections, to reveal their ideological-aesthetic and semantic-formal potential, to clarify thematic, genre, narrative, semiotic, stylistic specificity. For the first time, the whole prose achievement of the writer was researched from the standpoint of axonometry. The book analyzes the reception of Franko's prose in life criticism (up to 1916 inclusive) – in reviews, literary portraits, historical and literary entries, comparative studies, prefaces, bibliographic notes, letters, memoirs, announcements, daily records, evaluation messages.

For literary critics, historians, culturologists, philosophers, teachers, academics, students, graduate students – that book is for all who are interested in the figure of Ivan Franko and his creative work.