

**ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО**

Факультет філології й журналістики імені Михайла Стельмаха
Кафедра української літератури

ДИПЛОМНА РОБОТА

на тему: **МАЛА ПРОЗА ІВАНА ФРАНКА: ПОЕТИКА ЖАНРУ ТА
КОМПОЗИЦІЇ**

Студентки 2 курсу МФУЗ групи
Освітньої програми Філологія. Українська мова та література
Спеціальності 035.01 Філологія. Українська мова та
література
Галузі знань 03 Гуманітарні науки
Ступеня вищої освіти магістра
Волосенко Ольги Валеріївни

Науковий керівник Ткаченко В. І., доцент, кандидат
філологічних наук

Розширена шкала _____

Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____

Голова комісії _____
(підпис)
(ініціали, прізвище)

Члени комісії _____
(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ ДОСЛІДЖЕННЯ МАЛОЇ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА	6
1.1. Мала проза Івана Франка в контексті розвитку української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття	6
1.2. Наративні стратегії малої прози Івана Франка	9
1.3. Критична та наукова рецепція модерної прози Івана Франка, її домінантні ознаки.....	15
1.4 Новаторство новелістики Івана Франка в контексті розвитку світової літератури.....	18
РОЗДІЛ II. ВНУТРІШНЯ СПЕЦИФІКА МАЛОЇ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА. ТИПІЗАЦІЯ ЖАНРІВ МАЛОЇ ПРОЗИ.....	23
2.1. Характер автобіографізму в малій прозі І. Франка	23
2.2. Специфіка способів оповіді в малій прозі Івана Франка	28
2.3. Порівняльний аналіз новелістики Івана Франка та Франца Кафки	36
2.4. Типологія дитячих персонажів в оповіданнях Івана Франка	40
2.5. Австрійські мотиви у прозі Івана Франка	52
ВИСНОВКИ.....	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	62

ВСТУП

Кожна історична епоха розкриває притаманні їй культурні традиції, що репрезентують запас сюжетів, які можуть бути використані в подальшому для організації подій життя й історії, іншими словами, наратив створює образи для наступних поколінь. Його винятковість міститься не лише в простому відображенні послідовності подій та їх збереженні, не просто в реєстрації подій, а й у можливості створити щось нове, він констатує їх та інтерпретує як значущі частини осмисленого цілого. Отже, за його допомогою ми можемо надати пояснення долі індивіда чи народу.

Українській літературі кінця XIX ст. притаманне не тільки тематичне й жанрове оновлення, а й збагачення всієї системи поезики, пошук нових форм, засобів і прийомів зображення багатовимірного внутрішнього світу особистості. Людинознавчі проблеми творчості І. Франка тривалий час витіснялися на периферію літературознавчих досліджень накинутими письменникові догматичними ідеологемами, хоч осердям його масштабного світоосягнення є душа людини. Таємниці авторового проникнення в її глибини значною мірою залишаються нез'ясованими. Це спричинилося, серед іншого, побутуванням застиглого уявлення про внутрішній світ людини, звуженістю, однолінійністю психологічних підходів до тлумачення текстів письменника.

Творчість І. Франка становить цілу епоху в культурному розвитку не тільки України, а й Європи. Вона, на думку М. Ткачука, є «феноменальним явищем в історії української та європейської культур останньої третини XIX й початку XX століття. Вона пройнята масштабним баченням світу з широким у часі розкриттям характерів з їх соціально-психологічним історизмом, глибоко національним духом і колоритом, але водночас і загальнолюдським духом» [69, с. 3].

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.

Актуальність магістерської роботи зумовлена відсутністю наукових розвідок у яких узагальнено художню специфіку малої прози І. Франка можливістю різночитань жанрової природи творів.

Мета – дослідити малу прозу І. Франка, з'ясувати особливості аналізу прозових творів, дослідити наративні стратегії малої прози та типологію жанрів.

Мета дослідження передбачає виконання таких **завдань**:

- 1) розглянути малу прозу І. Франка;
- 2) з'ясувати наративні стратегії творчості І. Франка;
- 3) дослідити новаторство новелістики прозових творів І. Франка на рівні світової літератури;
- 4) простежити характер автобіографізму малої прози І. Франка;
- 5) висвітлити специфіку способів оповіді малої прози І. Франка;
- 6) ідентифікувати місце письменника в історії української літератури II половини XIX століття.

Об'єктом дослідження є автобіографічна проза презентована в жанрах оповідання й новели: «Олівець», «У кузні», «Сойчине крило», «Малий Мирон», «Вугляр», «У столярні», «Борис Граб», «Два приятелі», «Під оборогом», «Мій злочин», «Гірчичне зерно», «Отець-гуморист» та ін.

Предмет: проблемний діапазон, естетична природа, жанрова-стильові особливості малої прози І. Франка

Для реалізації зазначених завдань використовуються такі **методи**: емпіричні; описові; аналіз та синтез; індукція та дедукція; компаративний аналіз.

Наукова новизна магістерської роботи в тому, що був проведений порівняльний аналіз творчості І. Франка та Ф. Кафки, оскільки раніше такого порівняння дослідники не проводили, також були проаналізовані маловідомі твори письменника.

Практичне значення магістерської роботи полягає в тому, що напрацьовані матеріали можна використовувати на уроках у школі, на заняттях у ВНЗ, аналізуючи твори, які подані в дослідженні.

Апробація результатів дослідження. Магістерську роботу обговорено та схвалено на засіданні кафедри української літератури факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Положення і висновки магістерської роботи апробовані на Всеукраїнській науковій конференції «Постать Миколи Євшана в контексті розвитку українського модернізму» (Вінниця, 2018), IV Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції «Український філологічний дискурс очима молодих науковців» (Київ, 2019), звітній конференції викладачів, магістрантів і студентів факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха (Вінниця, 2019).

Основні положення і висновки магістерської роботи викладено в таких публікаціях:

«Мала проза Івана Франка в контексті української літератури кінця XIX – початку XX століття» (Літературознавчі студії, Вінниця, 2019).

«Наративні стратегії малої прози Івана Франка» (Філологічні студії, Вінниця, 2019).

Структура дослідження. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури. Загальний обсяг тексту роботи – 68 сторінок. Список використаної літератури нараховує 101 позицію.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ ДОСЛІДЖЕННЯ МАЛОЇ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА

1.1 Мала проза Івана Франка в контексті розвитку української літератури кінця XIX – початку XX століття

Іван Франко є, беззаперечно, найпомітнішою та найдіяльнішою постаттю української культури на зламі XIX-XX ст. Поет, публіцист, літературознавець, критик, людина енциклопедичних знань, відомий політичний і громадський діяч. Важко назвати ті сфери літературного й суспільного життя, які він оминув своєю увагою.

Склалося так, що малій прозі присвячено значно менше рецензій, оглядів, колективних праць і монографій порівняно з великими; на художній досвід малих форм посилаються значно менше літературознавців.

Тим часом жанри та жанрові різновиди малої прози становлять безсумнівний інтерес і як історико-літературний, і як ідейно-естетичний компонент і самодостатньо, і в контексті українського письменства.

У літературній спадщині І. Франка художній прозі належить одне з провідних місць. За період з 1875 по 1908 р. він написав понад 100 творів «малої прози». Ще з юнацьких літ белетрист поставив перед собою мету, що має змалювати життя галичан в усіх його верствах і проявах, проте такий грандіозний задум він повністю здійснити не зміг, бо довелося жити та працювати в умовах колоніального гніту Австро-Угорської монархії, боротися проти опору реакційних сил, потерпати від переслідувань, арештів, матеріальної скрути. За таких несприятливих умов І. Франко розширював тематичні горизонти української реалістичної прози збагачував її найважливішими проблемами сучасного йому життя. Його твори стали своєрідною реалістичною епопеєю галицького суспільства.

Як зауважує М. Ткачук, із проблемою жанрової системності прози письменника пов'язується цілий комплекс питань генологічної свідомості І. Франка щодо прозових творів, їх циклізації, жанрового репертуару

української прози XIX століття [69, с. 7]. Нині підхід до літературної спадщини І. Франка потребує переосмислення, зокрема нових поглядів на жанрово-стильову своєрідність та нарацію малої прози.

На думку Т. Гундорової, Франкові судилося творити на зламі різних епох (доби романтизму та позитивізму, позитивізму й модернізму), на межі геокультурних просторів [20, с. 18].

Цілком слушна думка Г. Вервеса, що «радянські літературознавці багато попрацювали над тим, щоб віддати належне новаторському бориславському циклу поезії та прози письменника. Але його найдозріліші в художньому відношенні твори, і серед них друге видання збірки «З вершин і низин», «Мій Ізмарагд», «Сойчине крило», «Перехресні стежки», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», у яких панує не лише світовий синтез, але й новаторство в галузі віднайдення оригінальних засобів психологізації образів, філософського трактування фольклору, раціонального використання міфології, застосування всеосяжної параболи тощо, – часто залишали в тіні. А мовиться ж про речі, де І. Франко виступає письменником сучасним і для нас, жителів кінця XX ст.» [8, с. 254].

Художня проза І. Франка – новий етап у розвитку української реалістичної прози. Вихований на кращих зразках української та світової літератур, розвиваючи в нових суспільних умовах кращі традиції своїх попередників, І. Франко збагатив і підніс на вищий рівень реалізм української літератури, став письменником-новатором, творчість якого набула світового значення.

Франко-прозаїк основну увагу спрямовував на зображення сучасного йому капіталістичного суспільства, розкриваючи складні соціальні конфлікти, соціальні процеси, що відбувалися в ньому. Він не був «утішителем життя» і не створював ідилій, а належав до тих письменників, які зображували життя в усій його складності та суперечностях. Галерея його образів «ділиться на два табори: на кривдників, проти яких він гострить, як меч, своє слово, і покривджених, яким віддає своє серце» [40, с. 50.]

Позитивні герої творів І. Франка – це «покривджені» капіталістичним ладом люди, але вони, як правило, не темні світоглядно, а наділені життєвою енергією, розумом, глибокими почуттями людяності та справедливості. У прозі І. Франка показане життя працездатного населення – робітників, селян, ремісників, трудової інтелігенції; життя людей декласованих, кинутих до «суспільного дна»; життя «верхів» суспільства – капіталістів, поміщиків, сільської буржуазії, попівства, буржуазно-шляхетської інтелігенції та урядового чиновництва; окрему тематичну групу становлять твори про дітей.

Твори малої епічної форми різноманітні за тематикою, жанрами та композицією. В автобіографії І. Франко писав, що «майже всі вони показують дійсних людей, котрих я колись знав, дійсні факти, на котрі дивився або про котрих чув від свідків, малюють крайобрази тих закутків нашого краю, котрі я, як то кажуть, перемеріяв власними ногами» [81, с. 21].

І. Франко сприйняв і продовжив традиції попередників і сучасників у відображенні експлуатації робітників на промислах, але саме в розробці робітничої теми він і виявив себе новатором. Коли в ранніх бориславських оповіданнях ми бачимо робітників як об'єкт жорстокої експлуатації, то в повісті «Борислав сміється» вони вже виступають грізною силою, здатною повалити капіталістичний лад. І. Франко побачив і відтворив те типове, що лише народжувалось, але вже мало виразну тенденцію перерости в масове явище. Саме тому бориславський цикл творів вважається видатним явищем не лише в українській, а й у світовій літературі.

Загальна тенденція до інтелектуалізації літератури зумовила франківські пошуки у третьоособовій наративній формі. В анотації до монографії «Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка» М. Легкий констатує: «Можна ствердити беззастережно: разом із творчістю Франка українська література виходить із фази панування усноповідності та вступає до іншої – фази урізноманітнення викладової природи новелістики, причому прикметних ознак цієї фази надає саме естетика Франка» [48, с. 147].

Ніхто з українських письменників не зробив стільки для розвитку української літератури, як І. Франко. Його кипуча натура та надпрацевдатність залишили читачам у спадок близько сотні творів малої епічної форми. Своїми розмаїтими за тематикою та жанрами прозовими творами письменник збагатив скарбницю української літератури та культури.

1.2 Наративні стратегії малої прози Івана Франка

Одним із важливих, на наш погляд, рівнів існування естетично значущої інформації у структурі художнього твору є його розповідні стратегії. Особливості форматування викладової манери виразно співвідносяться з ключовими принципами творення фікційної дійсності й способами запрошення читача до комунікативного порозуміння. Наратив – лінійний виклад фактів і подій у літературному творі, тобто те, як було написано автором.

Оповідна специфіка прозового твору малої форми конкретизується на етапі вибору матеріалу; дає можливість змоделювати спосіб розкриття характеру персонажа; уможливорює розширення й уточнення поняття «масштабу події»; фіксує параметри жанрово-композиційного оновлення прози переходною доби, яке виявляється у формальному зближенні оповідання та новели як епічних жанрів через текстове втілення єдиного чи основного мотиву твору (якщо класичне оповідання мало перспективу «розщеплення» основної сюжетної лінії без втрати цілісності викладу, то новітнє оповідання демонструє домінування центрального мотиву твору, який пронизує всі структурні елементи); дає можливість змоделювати спосіб розкриття характеру персонажа.

Наративний дискурс української малої прози початку ХХ ст. дає значний простір для створення узагальненої схеми формування та функціонування в літературі найбільш завершених типів формально-змістового оформлення якісно нової естетичної комунікації. Розрізняючи світ автора та світ героя в тексті художнього твору, маємо зважати на специфіку

презентації суб'єктів авторської та розповідної структур. Іван Франко пояснював своєрідність художньо-естетичної практики в новітній українській літературі особливостями комунікативного дискурсу і стверджував, що «наш новочасний діалог – се гра питань і відповідей, діалог, взорований на новочасних драмах і комедіях, у певній мірі завжди зворушливий, емоціональний і направлений просто «до речі» [91, с. 8].

І навіть за таких несприятливих умов І. Франко наполегливо працював і своїми творами розширював тематичні горизонти української прози, збагачував її найважливішими соціальними, філософськими, психологічними проблемами сучасного йому життя. Твори письменника стали своєрідною реалістичною епопеєю життя галичан.

Серед цікавих розвідок про майстерність прози І. Франка акцентуємо увагу на статті Л. Гаєвської «Іван Франко. Романтизм, реалізм, натуралізм?» [11]. У ній дослідниця демонструє погляд на проблему творчого методу прозаїка. Вона з'ясовує жанрові особливості лише деяких творів малої прози, зокрема, вказує на вплив притчі на структуру оповідання І. Франка «Терен у нозі».

У підручнику В. Петрова, Д. Чижевського, М. Глобенка «Українська література» сказано, що «найвищим досягненням української реалістичної прози XIX - XX ст. була, безперечно, творчість Івана Франка» [65, с. 184]. Тут у загальних рисах накреслено еволюцію художнього методу Франка-прозаїка – від романтизму до натуралізму та модерних напрямів, зокрема, до символізму. Підкреслено, що І. Франко не вкладається в рамки побутового реалізму. Тему трагічного кохання, любовного поєдинку, що ламає все життя, знаходимо в «Батьківщині» (1904), далі в «Сойчиному крилі» (1905). Остання новела вже й композиційно підкреслює відхід від реалістичної манери та ліричним монологом естета-відлюдника, перериваним читанням щоденника Мані, і всією артистичною атмосферою, яку створює собі герой.

У новелі «Сойчине крило» саме рефлексії головних героїв перетворюються на композиційні рушії. Автор використовує форму заочного

діалогу, який складається з двох монологів, як доречний спосіб розкрити трагедію людей. Постійно акцентується на хаотичному стані екзистенції головної героїні. Вона одночасно хоче бути вільною й має прагнення міцного любовного зв'язку. Саме психологічна неврівноваженість, романтична наївність і водночас здатність на рішучі, вольові дії, готовність кинути виклик суспільній моралі й обертаються життєвою катастрофою. Т. Гундорова зазначає: «Маня, Сойка, символізує жіночу роллю, яка розпочинається романтичним бажанням повного пригод, красивого і пристрасного життя і закінчується перетворенням на «забавку» чоловіків» [16, с. 129]. Безперечним позитивом трактування цього образу є відсутність соціального підтексту, вчинки героїні однозначно обумовлюються її власним вибором. І. Денисюк також наголошує на психологічній складовій конфлікту, який будується на неспівмірності характерів, психологічних темпераментів [25, с. 42]. Однозначно підкреслено фатальність вчинку героїні не лише для її подальшого життя, а й для долі Хоми. Стосунки із Сойкою кардинально змінюють навіть світогляд героя, погляд на своє призначення в житті. У ситому естеті важко розгледіти ідейного революціонера, який відсидів у тюрмі за переконання, і за загальними розмовами про визволення людства не побачив конкретної людини й не зміг їй допомогти.

Оповідання про дітей відзначаються внутрішньою єдністю і становлять єдиний тематичний цикл. Основна проблема цих творів – формування громадської свідомості дитини й підлітка з трудового середовища. Франко зображує психологію дитини, її найперші поняття, вироблені в родині, у школі. У центрі кожного твору – образи дітей, які прагнуть до знань, але їх здорові природні задатки калічаються несприятливими соціальними умовами, реакційною шкільною освітою.

Іван Франко гостро засуджував реакційну клерикальну педагогіку, паличну систему виховання, яка широко застосовувалась у тогочасних школах, бездушність і жорстокість у ставленні до дітей.

Розвиток дитини, на думку письменника, має бути всебічним, гармонійним. Він має здійснюватися в процесі поєднання розумового, фізичного, трудового, морального та естетичного виховання. Школа повинна готувати широкоосвічену людину – борця за ліквідацію несправедливих капіталістичних суспільних порядків, за щасливе майбутнє трудового народу.

Вирішальної ролі в навчанні та вихованні підростаючого покоління Іван Франко надавав учителю. Він писав: «Учителем школа стоїть; коли вчитель непотрібний, неприготований, несумлінний, то й школа ні до чого».

Свої погляди на те, яким має бути вчитель, як він повинен навчати й виховувати, і які мають бути наслідки його праці, І. Франко найкраще висловив в оповіданні «Борис Граб» (1890 р.)

У центрі оповідання два образи – вчитель Міхонський і один із кращих учнів Борис Граб. Міхонський – передовий педагог свого часу. Освіту здобув у Росії, але, переслідуваний царським урядом за політичну неблагонадійність, емігрував у Західну Україну та став учителем математики, логіки й психології в Перемишльській гімназії. Вдумливий, чуйний, високоосвічений, тактовний з учнями, він умів заохотити їх до розумової і фізичної праці, дбав, щоб виклад нового матеріалу був зрозумілим і дохідливим, навчав самотійно мислити, виховував високі моральні риси – чесність, правдивість, щирість, наполегливість у роботі. «Ніщо в поведінці учня не проходило повз його увагу – із педантичною строгістю додивлявся до того, як ученик стоїть при таблиці, як держить крейду, як маже губкою, як кланяється, – і не вважав зайвим по десять раз на кожній годині навчати учеників методичності, повільного, але ясного думання, точності й економії у всіх рухах, поступках і ділах»[10, с. 30].

Тонкий знавець педагогічної справи, Міхонський найбільше цінував прагнення в учнів до глибоких знань, виховував навички самотійного мислення і зневажливо ставився до тих «премудрих людців, що все знають, але поверха, з чужих слів, а про все готові говорити з таким певним видом, немов вони все те бачили, читали й передумали» [4, с. 8].

Виходячи за межі діючих шкільних програм, він знайомив свого учня Бориса Граба з творами класичної літератури, із життям і діяльністю видатних діячів науки й мистецтва, націлював на потребу глибше придивлятися до життя, вникати в суть соціальних проблем. Освіченість, гуманність, вимогливість і щирі поради та зауваження Міхонського вплинули на Бориса Граба, і з «дикого, валовитого і неохайного» хлопця він став найкращим учнем, чесним, правдивим, наполегливим у навчанні. Через усе оповідання проводить І. Франко ідею необхідності поєднувати розумову працю із трудовим вихованням. Борис Граб навчився столярства, токарного ремесла, не злякався глузувань своїх товаришів і вивчився шити чоботи, працюючи підручним у шевця. У той же час він був найкращим учнем у школі, досконало оволодів кількома іноземними мовами та читав в оригіналі твори Гомера, Гете, Шіллера, Лессінга, Віланда, Мольєра, Расіна, Корнеля, Дайте, вивчав за першоджерелами всесвітню історію. Але І. Франко з жалем констатував, що таких учителів, як Міхонський, одиниці. Здебільшого вчителями народних шкіл, гімназій були люди випадкові, без потрібних знань, без педагогічної та фахової кваліфікації. Своїм невмілим викладанням вони лише викликали відразу до навчання, калічили психіку дітей.

Оповідання І. Франка про школу і дітей значною мірою насичені автобіографічним матеріалом. Про це І. Франко писав у передмові до збірки «Малий Мирон і інші оповідання» (1903 р.), але застерігав, що не можна їх сприймати лише як автобіографічні твори.

В оповіданнях про дітей І. Франко використав творчий досвід Льва Толстого, який умів «одночасно дивитися на світ очима дитини й підлітка і разом з тим збоку спостерігати цей свій спосіб бачення, аналізувати свої враження й вивчати кожний найдрібніший рух почуття, кожний порив незрілої волі й фантазії» [94, С. 36].

Глибоке знання дитячої психології, любовне ставлення до дітей було органічно властиве І. Франку. На це звернув увагу М. Коцюбинський: «Подивіться, – писав він, – з яким теплим, сердечним почуттям, з якою

любов'ю малює він дітей. Доволі пригадати оповідання «Малий Мирон», «Грицева шкільна наука», «Мій злочин» та інші, доволі згадати написані ним для дітей казки і вірші – стане ясным, що борець уміє бути голубом: Франко наче спочиває на дітях од моря сліз і горя, співцем яких він зробився» [40, с. 56].

Реалізуючи свій задум створити широку панораму життя галицького суспільства, І. Франко одночасно з творами на тему життя робітників писав і про селянство. Творчо використавши художню практику попередників – письменників-реалістів Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франко урізноманітнив розробку селянської теми. Нові суспільно-політичні умови, обізнаність із марксистською літературою дали йому змогу показати класову диференціацію та пролетаризацію селянства, зростання політичної свідомості в масі селянської бідноти, розвиток селянського стихійного революційного руху, який під впливом робітничих протестів поступово набирав організованих форм боротьби.

Показуючи глибокі соціальні суперечності тогочасної дійсності, розвінчуючи паразитизм панівних класів, І. Франко протиставляв їм образи позитивних героїв – представників найбіднішого селянства, робітників та демократично настроєної інтелігенції. Розум, благородство, працьовитість, чесність, любов до свободи та ненависть до несправедливого соціального ладу, до його панівної верхівки – такі риси їхнього характеру.

Перші оповідання з селянського життя – «Вугляр» (1876), «Лесишина челядь» (1876), «Два приятелі» (1876).

Оповідання «Вугляр» починається авторською розповіддю, а потім слово надається центральному персонажу – вугляреві. Подорожуючи в горах, автор знайомиться з життям і працею людей різних соціальних прошарків.

Зустріч і розмова зі старим вуглярем, що витягав свій віз з вугіллям з болотистого шляху, розкрили перед автором ще страшнішу трагедію селянського життя. Спочатку читач знайомиться з його зовнішнім виглядом. Це вже старий чоловік «з півшеста десятка літ, коли не більше. Ростом

високий... Волосся довге, вже шпакувате, спадало з-під чорної повстяної кресані на його плечі. На нім був короткий козушок без рукавів, так звана бунда, і міцні шкіряні ходаки з чорними, вовняними волоками» [1, с.51]. Схвильованими словами виливав вугляр своє горе про загибель сина.

І автор, і оповідач розуміють причину, що штовхає селян шукати підробітків і братися за найнебезпечнішу роботу. І. Франко звертає увагу, що його знедолений герой – людина з багатим духовним світом. Він тонко відчуває і передає словами красу навколишньої природи. Для відтворення психологічних переживань прибитого горем вугляра, І. Франко використовує поезику та художні образи народних голосінь, які надають розповіді ліризму та емоційності.

У творах на теми з селянського життя І. Франко відобразив глибокі соціальні суперечності тогочасної дійсності та створив цілу галерею нових художніх образів із середовища селян та їх гнобителів. Важливо наголосити, що в його творах була не лише критика капіталізму, але пропагувався ідеал майбутнього соціалістичного суспільства. У творах на дитячу тематику І. Франка глибоко хвилювала проблема навчання та виховання підростаючого покоління.

Показуючи глибокі соціальні суперечності тогочасної дійсності, розвінчуючи паразитизм панівних класів, І. Франко протиставляв їм образи позитивних героїв – представників найбільшого селянства, робітників та демократично настроєної інтелігенції. Розум, благородство, працьовитість, чесність, любов до свободи і ненависть до несправедливого соціального ладу, до його панівної верхівки – такі риси їхнього характеру та все це він зобразив у своїх творах.

1.3 Критична та наукова рецепція модерної прози Івана Франка, її домінантні ознаки

В історії української літератури та за межами її автохтонно-етнічного простору, корпус прозових творів І. Франка – явище унікальне. Його

оригінальність ще не зовсім усвідомлена, адже не з'ясована спеціальними студіями жанрово-проблемна система прози, частково свідомо запрограмована автором у дусі науковості позитивізму, а частково доповнена самим іманентним процесом розвитку літератури та новітніми її концепціями.

Рецепція Франкової новаторської прози – це історія, сповнена контрверсійних оцінок. Дебют Франка-прозаїка якоюсь мірою був подібний в аспекті його резонансу до першокроків белетриста В. Винниченка. Особливо дратував консервативну критику «нешасний натуралізм». Унікальну колекцію ярликів подібного типу зібрали у своїх статтях Р. Гром'як і Р. Чопик. Натуралістична новела «На дні» молодь зустріне з ентузіазмом (В. Стефанік підносив цей прозовий твір до рівня поеми «Мойсей», твором захоплювався О. Веселовський). Натомість художній шедевр «Сойчине крило» був не помічений. Коли визнано новелістичні Франкові твори як майстерверки, то на романи цього ж автора дивилися все ще як на творіння нижчого гатунку. Такої думки були навіть Леся Українка та Михайло Коцюбинський. Текстуальних досліджень окремого белетристичного Франкового твору, його жанрової поетики, її новаторства за життя автора не було. Центральним і найціннішим феноменом у прозі І. Франка радянське літературознавство оголосило твори про робітничий клас.

Однак для збагнення новаторського внеску Франка-прозаїка в українську й зарубіжну літературу необхідним було уявлення про тематично-жанрове розмаїття важкопрохідного материка Франкової прози, занурення у «гущавину питань», що виникають при його освоєнні.

У післявоєнний період радянське літературознавство спромоглося на дві більш-менш синтетичні монографії про прозу І. Франка – І. Басс [1] та Н. Жук [34].

У творах І. Франка критерієм найвищої аксіологічної якості для дослідника є показ класової боротьби: «У Франка, село поділене на два

класові ворожі табори, і це є найбільш цінною особливістю його творчості» [4, с. 223]. А твори, у яких немає класової боротьби, не варті дослідницької уваги. Художній прозовий всесвіт І. Франка в радянських дослідників, переважно, збіднений – найбільшим здобутком критичного реалізму в українській і світовій літературі, на думку І. Басса, є «Борислав сміється», бо там показано перші спроби організованої боротьби мас. За таким критерієм радянські критики тим вище оцінювали твір, чим більше позитивних рис мав у ньому образ комуніста. На жаль, засоціологізовану вимогу до літературного героя подекуди ставив ще М. Драгоманов, який критикував образ нової людини – Радюка – у «Хмарах» І. Нечуя-Левицького за те, що юнак залицяється до дівчат і їсть вишні. Франківський Бенедьо Синиця та горьківський Павел Власов узагалі нічого не їдять і не мають ознак гендерності, а разом із тим позбавлені художньої повноцінності. Найважчий клопіт мав І. Басс з інтерпретацією «Великого шуму», адже у цьому романі І. Франка антагонізм хати й палацу закінчується класовим миром. Усупереч сюжетній логіці за допомогою демагогічної еквілібристики дослідник «доводить», що й тут І. Франко є апологетом, «співцем» класової боротьби. Однак треба віддати належне І. Бассові, який і малу, і велику прозу аналізованого автора розглядав як твори художньо рівноцінні: «Таким же незрівнянним майстром і новатором був І. Франко в жанрі великих прозових полотен» [1, с. 114]. До високомайстерних творів, усупереч О. Білецькому, зараховує він і роман «Великий шум». Дослідник відчуває це інтуїтивно, але загальний стан тодішнього догматичного літературознавства не дає йому змоги всебічним аналізом підтвердити свою думку.

Зважаючи на те, що мистецька критика в Україні, зокрема у Галичині, перебувала в зародковому стані, І. Франко переймався справами не тільки суто літературними, а й мистецькими. При цьому він виходив із того, що навіть думки непрофесіонала на музичні теми можуть збудити цікавість людей до певної проблеми, глибше збагнути загальномистецькі засади творчості. Енциклопедизм І. Франка давав йому підстави висловлюватися

стосовно музичних тем, хоча, як він зазначав, деякі його думки могли бути хибними, проте «нема такої хибної думки, коли вона справді думка, оперта на фактах, а не пуста фраза, яка б не могла тямущого, фахово підготовленого чоловіка спонукати до дальшого думання, до дослідів та критики» [75, с. 52, с. 52].

У літературно-критичній творчості І. Франка початку ХХ ст. домінантним був соціально-психологічний компонент, хоча, як зауважив Р. Гром'як, його основа частіше переміщувалась до естетичного полюсу. Це аж ніяк не спрощувало ландшафту його культурного простору, у якому на загальнолюдському тлі все виразніше окреслювалися національні контури.

За роки незалежності України було видруковано низку книжок представників молодшої і старшої генерації дослідників, які по-новому, ідучи в ногу з поступом національної та зарубіжної науки про літературу, висвітлюють різні аспекти Франкової прози [38, с. 13].

У цих дослідженнях та в деяких статтях про окремий твір письменника проблемно-тематичний аналіз поєднується із студіюванням структури художнього плетива як організованого цілого, архітектоніка якого зумовлена способом існування літературного «організму» – напрямом (методом), родом, жанром і нарацією. І це вже істотний крок до глибшого пізнання феномена усієї піраміди Франкової прози [26, с. 8-9.]. Письменник творив не лише для читачів свого часу, а й для наступних поколінь.

1.4 Новаторство новелістики Івана Франка в контексті розвитку світової літератури

Хоча більше сотні новелістичних творів І. Франка не об'єднано композиційно-стильовими прийомами в окремий збірник типу «Декамерона», однак дванадцять книг його малої прози були запрограмовані як системне ціле, вірніше, як відкрита система, покликана на основі «наукового реалізму» якнайширше охопити життя суспільства у всіх соціально-психологічних вимірах. Твердження О. Білецького про те, що І. Франкові нібито не вдалося

здійснити задум широкого охоплення життя на зразок «Людської комедії» О.Бальзака або ж типу романів «Ругон-Маккари» Е. Золя, частково стосується лише десяти повістей і романів українського прозаїка. Однак відокремити їх від новелістики неможливо, вони органічно входять у сегменти – цикли грандіозного кола прози. Здебільшого твори великої прози І. Франка відзначаються згущеною новелістичною інформативністю і навіть «новелізуються» на структурному рівні (бурхливий розвиток сюжету, композиція з несподіваним поворотом, часто прийом так званого гейзівського сокола, концентрація часу і простору тощо).

Франків «Декамерон», як фігурально можна назвати жанрову систему його новелістики, – це імпазантний художній комплекс, який вписується у світову літературу десь між «Декамеронами» Відродження і могутніми циклами на зразок «Людської комедії» ХІХ ст., а також циклічно неоформленою новелістикою Чехова і Мопассана.

Новаторство кожного письменника сам Іван Франко вбачає у засвоєнні й перетворенні здобутків всесвітньої культури, у характерності зображуваного життя, національних формах письменства, а також в актуальності ідей, важливих для всього людства. Діалектика національного й інтернаціонального втілюється в художній прозі на основі постулатів розроблюваного ним «наукового реалізму», який є узагальненням теорії «експериментального роману», деяких положень позитивізму, художніх відкриттів Л. Толстого та Ф. Достоевського у сфері психоаналізу та ідей гуманізму й демократизму української літератури.

У новелістиці І. Франка знайшла художнє відображення соціальна та індивідуальна психологія селян, робітників, дрібних торговців і великих капіталістів, а також представників духовенства, інтелігентів-інтелектуалів, професійних революціонерів. Його «науковий реалізм» не був застиглою доктриною, а скоріше «рухомою естетикою», яка еволюціонувала, вловлюючи зміни в розвитку концепції «особистість і суспільство» та внутрілітературні тенденції до постійного жанрово-стильового оновлення

літератури. Ось чому в новелістиці І. Франка простежується еволюція жанрових модифікацій від соціологічного нарису (так званий фізіологічний нарис особливо добре розвинувся у Франції та в Росії) до оригінальної суспільно-психологічної студії з її пильною увагою до фактажу й аналізу оточення героя і його внутрішнього буття, а також до виробничого оповідання, у центрі якого – образ праці, і сатиричного оповідання – параболи з викривальним пафосом політичної інвективи, і зрештою – до образка й новели акції, психологічної новели настрою, філософського оповідання з прийомами фольклорно-літературної умовності. Новаторськими були не лише пласти зображуваного життя, а й пошуки їх мистецького освоєння, сам рух історичної поетики жанру. І. Франко один із перших у світовій літературі застосовує прийоми внутрішнього монологу та сучасної йому психологічної науки («бориславські» й «тюремні» оповідання).

Кращі твори Франкової новелістики відразу ставали явищем світової культури. Досить згадати, що на окреме видання новели «На дні» збирає кошти українська, польська та єврейська молодь. Про цей твір схвально відгукуються російський вчений О. Веселовський і польська письменниця Е. Ожешко, етапним явищем в історії української літератури вважає цей твір В. Стефанік. Відгомін Франкового «На дні» відчувається в литовській літературі. Небувало швидкий і широкий резонанс здобуває Франкове політичне оповідання «Свинська конституція» (до речі, світова література знала досі політичну поезію, але не мала політичної малої прози). Тут відбилися традиції української малої прози, яка від розважальних анекдотичних побрехеньок еволюціонувала до суспільно-проблемних трагедійних антикріпацьких оповідань Марка Вовчка, що на довгі десятиліття задають громадський тон у новелістиці. Політичне оповідання І. Франка «Свинська конституція» було надруковане спочатку німецькою мовою у віденській «Die Zeit», потім перекладене на українську мову. Із віденської газети його передрукують кілька німецьких газет у Чехії, Моравії, Німеччині, його перекладають на польську, чеську, хорватську,

литовську, французьку, англійську мови (з'явилося воно і в американській пресі).

Однак у різноманітній спадщині І. Франка є й твори, несправедливо не помічені критикою ні українською, ні зарубіжною, – «Вільгельм Телль», «Сойчине крило», «Батьківщина», які можна поставити поруч з кращими новелами Мопассана і Цвейга. Тут І. Франко проявив особливі тонкощі, аналізуючи психологічні нюанси у відносинах між чоловіком і жінкою, і досяг віртуозності стилю. Його «Вільгельм Телль» започатковує музичну новелу, таку характерну для українських белетристів початку ХХ ст. Взагалі багатьма своїми прийомами поетики прози він випереджає художні пошуки письменників порогу нашого століття. І. Франко не лише докладно описує оточення героя, ті найдрібніші атоми, які формують його особистість, але й показує самоцінність особистості, її одсвіт, випромінювання на оточення, її потенційну спроможність перетворити обставини.

Різнманітними можуть бути наукові шляхи й методи вивчення зв'язків Франкової новелістики з світовою, яку він знав досконало. Досі звичайно зверталась увага на контактні зв'язки чи типологічні аналогії. Не слід забувати, однак, що мали значення для І. Франка й другорядні, часто забуті письменники (інформація про них розсипана в автобіографічних матеріалах автора). Досі ще не з'ясовано, наприклад, як відбилося на його творчості захоплення польським письменником Захаріясевичем чи німецьким Шпіндлером, один із романів якого має ідентичну назву з заголовком повісті І. Франка «*Voas constrictor*».

Часто І. Франко полемізує, протиставляє свої концепції ідеям інших письменників. На такій полеміці (вона становить сюжетно-композиційний нерв твору) побудований, зокрема, його нарис «Гірчичне зерно», у якому автор цитує свого улюбленого Мейєра: «*Ich bin kein Buch, ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch*» («Я не книга, я людина з своєю суперечністю»).

У статті «*Bel parlar gentile*», яка становить дослідження історичної поетики новелістичного стилю у світовій літературі, І. Франко осуджує

виродження стилю в модерністичній прозі, її манірність, і протиставляє їй стиль народної епіки, сповнений ясності та простоти.

У Франка-новеліста свій індивідуальний стиль, який характеризується яскравою предметністю зображення, точністю і пластикою художньої деталі. Надзвичайно широка амплітуда оповідних форм Франкового «Декамерона» зумовлена соціальною, національною та психологічною диференціацією типажу. Синтезуючи досягнення народної епіки, здобутки першорядних прозаїків української літератури, таких близьких до фольклору, до фольклорного «сказа», Іван Франко йде далі, вносячи в художній твір елементи інтелектуалістичної конверсації, прийоми художньої умовності. Але в цілому вся його по-каменярьськи вперта робота над стилем авторського викладу і стилем мовлення персонажа йде шляхом переборення дистанції між героєм, автором і читачем. Ілюзія автентичності, безпосередності мовного стилю – це велике досягнення франківського *bel parler gentile* і тут він є попередником Стефаніка та Хемінгуея.

Бінарні співставлення Франка-новеліста з новелістами й романістами світової літератури можуть іти по різних лініях. Із Тургенєвим як автором «Записок мисливця» ріднить його мистецтво зображення «на повен зріст» простої людини, її духовності; із Чеховим – нахил до філософічної медитативності, а з Конопніцькою і Прусом – соціальна контрастність. Своєю життєвою силою Франкові герої нагадують персонажів Ч. Діккенса, Д. Лондона, Максима Горького. Зокрема, франківські «люди дна» вписуються у світову літературу на хронологічному відтинку між Діккенсом і Горьким. Окреме питання – «золізм» Франка, глибинно трансформований у дусі концепції «наукового реалізму».

Ще немає спеціального монографічного дослідження про місце Франкового новелістичного корпусу в українській і світовій літературі, але є всі підстави твердити, що воно, це місце, у колі великих, найоригінальніших новелістів світу.

РОЗДІЛ II. ВНУТРІШНЯ СПЕЦИФІКА МАЛОЇ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА. ТИПОЛОГІЯ ЖАНРІВ МАЛОЇ ПРОЗИ

2.1 Характер автобіографізму в малій прозі Івана Франка

Межа XIX і XX ст. – знаковий період в історії української літератури, який характеризується суттєвими змінами, що відбувалися як у теоретичних твердженнях, так і в художній практиці письменників. В. Поліщук, досліджуючи цей період, слушно зазначив, що психологізм «став одним із ключових знаків оновлення письменства кінця XIX – початку XX століть» [60, с. 74]. Зросла увага митців до внутрішнього світу людини, збагатився психологічний інструментарій, за допомогою якого розкривалися характери персонажів. Психологізм зумовив зміни в ідейно-тематичному, композиційному та образному оформленні прози початку століття. І. Денисюк писав: «Психологізм стає тою вибуховою силою, яка розсаджує зсередини стару форму повісті, новели чи оповідання і витворює нову. Змінився об'єкт спостереження, змінилися співвідношення героя і тла, сюжет, композиція, характер зображуваної події. Подія відбувається не зовні, а в душі людини» [28, с. 112].

Увага до психічної сфери людини, її переживань та почуттів – визначальні риси прози цієї доби, зокрема творчості І. Франка. Психологізм як істотну ознаку обдарування письменника першим визначив С. Єфремов. Пізніше дискурс психологізму Франкових творів висвітлювали Л. Бондар, Ж. Букетова, Р. Гром'як, З. Гузар, І. Денисюк, А. Журбенко, Б. Кир'янчук, М. Легкий, Т. Митрик, І. Приходько, М. Ткачук, О. Хрущ та ін.

І. Франко, хоч і не відносив себе до послідовників психологічної школи в літературознавстві, однак залишив ґрунтовні спостереження і висловлювання щодо оперування психологічним інструментарієм у літературно-критичній діяльності, що не втратили своєї актуальності й до цього часу. Характеризуючи стильову манеру письменників початку XX ст., І. Франко писав: «Для них головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких

чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна... вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв, нею, мов магичною лампою, освічують усе оточення» [79, т. 35, с. 92].

У франкознавстві були численні спроби відтворення біографії письменника за його белетристикою. У передмові до збірки «Малий Мирон та інші оповідання» І. Франко відкидає такий підхід, адже художній біографізм – це явище особливого характеру: «Матеріалом послужили всюди мої особисті спомини, які в оповіданнях «Отець-гуморист» та «Гірчичне зерно» переходять майже зовсім у мемуари... Та хоча і в інших оповіданнях цього томика автобіографічний елемент виступає досить живо, то все-таки не можна, як се чинив пок. Огоновський, приймати їх без застережень як частини моєї автобіографії, бо в усіх, крім автобіографічного елемента, маються виразні артистичні змагання, що домагалися певного групування й освітлення автобіографічного матеріалу» [85, с. 1].

Автобіографічний твір – перш за все художній витвір, у якому дійсний факт та естетична сутність творять гармонійну єдність. Серпанок спомину стирає різкі контури «голоного факту», створює атмосферу емоційно-піднесеного викладу. В одній групі мемуарних творів автобіографізм домінує («У кузні», «Під оборогом», «Мій злочин», «Гірчичне зерно», «У столярні», «Отець-гуморист», «У тюремному шпиталі»), а в інших він не відіграє вирішальної ролі в композиції, а слугує лише як настроєва прелюдія до змальованих подій в авторському обрамленні творів («Неначе сон», «Син Остапа», «Щука»).

Автобіографічні твори про дітей Івана Франка репрезентують увагу митця до психологічного зображення героя, відтворення порухів його душі. Вичленувати в окрему групу твори з автобіографічними сюжетами, О. Білецький слушно зазначив, що «автор говорить нам не стільки про зовнішні події, стільки про внутрішні переживання», а особисті враження та почуття в сюжеті творів цього типу «переплітаються з елементами, які

внушаються спостереженням життя інших» [4, с. 323]. Звернення до автобіографізму виявилось у трансформації фактів із власного життя прозаїка у сюжети творів, у психологічно-аналітичній інтерпретації пережитого.

Мала проза письменника відзначається внутрішньою єдністю: в І. Франка провідною темою є спосіб життя дітей та їх навчання у школі, коло їхніх захоплень та інтересів.

Оповідання І. Франка «Малий Мирон», «Олівець», «Під оборогом», «У кузні», «Мій злочин» побудовані «у модусі спомину автора» (М. Легкий), тому, розповідаючи про певну подію, авторський наратор займає ретроспективну щодо дії позицію. В оповіданні «Олівець» ретроспективна нарація допомагає розкрити психологію школяра. Як і в «Моєму злочині», зміст оповідання становить сповідь письменника про скоєну провину.

Іван Франко в кожному образі затурканої дитини знаходив привабливі риси характеру та звинувачував несприятливі соціальні умови, які були причиною дитячого лиха. Таким є тихий лагідний хлопчик Степан. У ролі оповідача виступає сам автор. У центрі сюжету – олівець, який загубив учень Степан, а знайшов його оповідач. Для бідного сільського хлопчика, який в житті ще не мав олівця, а писав поганим гусячим пером, це була рідкісна знахідка. Він намагався переконати себе, що ця знахідка не належить комусь зі школярів. Прозаїк наголошує, що ця думка тримає персонажа в постійному напруженні. Олівець для «я-оповідача» став причиною внутрішніх страждань. Психічний стан душі героя розкривається переважно через внутрішнє мовлення, особливу роль якого в розкритті внутрішнього світу персонажа відзначив В. Фашенко: «Цей унікально складний процес піддається лише самоспостереженню. Його пульсуючий ритм прихований від інших у глибинах свідомості й підсвідомості. Правдиво відтворити його – це й означає дати можливість зазирнути в одну з найглибших таємниць людської психіки» [73, с. 135]. Дитячі відчуття переходять на рівень перцептивних вражень: «нерви немов чули здалека дотик олівця» [80, с. 306], «я почув у торбі брязк олівця об шкіру» [80, с. 304].

Описуючи конкретний випадок з олівцем, Іван Франко в той же час розкривав умови селянського життя – для бідної дитини звичайний олівець – розкіш.

Яскравою рисою автобіографічного жанру в творах є співіснування часів – теперішнього та минулого, їх накладання. Розглядаючи оповідання «Під оборогом» бачимо, що це психологічна студія витонченої дитячої душі. Учителями малого Мирона виступають уже не люди, а дійсність. Характер обдарованої незвичайної дитини розкривається у світосприйнятті книги природи, проникненні в невідоме, володінні внутрішньою силою, яка втихомирює навіть бурю. Твір належить до відкритої форми літератури. Чи зможе сільський хлопчик реалізувати себе у суспільстві? На це проблематичне питання автор не дає однозначної відповіді. Мемуарно-психологічна студія не просто відображає автобіографічний момент, а стає твором глибоко концептуальним. Автобіографічний образ головного героя своїм відображальним аспектом спроектованим на показ стану первісного людства, коли взаємодія людини та природи була по-особливому тісною й існувала віра в магічний вплив людини на явища природи. І. Франко досліджує втручання людини на природну стихію як процес самовиховання, самовизначення особистості, гартування волі.

Дрогобицький період життя Каменяра художньо зафіксований у творах «Гірчичне зерно», «У столярні». Це життя підлітка відтворене на тому тлі, яке плекало характер самого автора. Хоча у цих творах домінує автобіографізм, проте вони тяжіють до мемуарності, що й відзначив автор у передмові до збірки «Малий Мирон» та інші оповідання». У різних творах дрогобицького періоду співвідношення авторського «я» і зображуваної дійсності реалізується в різних площинах, але скрізь головною дійовою особою є автор-оповідач. Якщо в оповіданнях про дитинство автор-герой витісняє на задній план інших персонажів, то в автобіографічно-мемуарних творах дрогобицького періоду він не фігурує на авансцені подій, а виступає як сторонній спостерігач. Це збільшує амплітуду зображення – у поле зору

попадає багато різноманітних факторів, оповідь урізноманітнюється введенням публіцистичних прийомів, які перетворюють оповідача з суб'єкта оповіді в її об'єкт. Веселий, життєрадісний тон оповіді чергується з сумним, коли мова йде про долі героїв. Мова персонажів підкреслено індивідуалізована. На відміну від творів про дитячі роки Франка, оповідання з гімназійного життя не мають ліричного відтінку. Незважаючи на зовнішню схожість, кожен твір з юнацьких днів автора вирізняється специфічними жанрово-структурними особливостями.

В оповіданні «У столярні» розширюється спектр зображуваного життя. І. Франко передає атмосферу дрогобицького життя, клімат малого містечка, де жили та працювали представники різних професій і національностей, створюючи різнобарвну ауру міста.

«У столярні» демонструє специфіку письменникової мемуаристики, яка особливо виразна в оповіданнях дрогобицького періоду. У тексті автобіографічно-мемуарного твору спостерігаємо зародки структурного типу оповідання іншої модифікації. Твориться оригінальний структурний тип мемуарного «виробничого оповідання». Виробничий жанр малої прози І. Франко активно продукував на попередніх етапах творчості, особливо у 80-ті роки. Оповідання «У столярні» має ще одну прикмету творчості письменника цього періоду – тяжіння до змалювання різноманітного психологічного типажу [11, с. 144].

Інші твори з гімназійного життя – «Гірчичне зерно», «Отець-гуморист» є своєрідною хронікою гімназійних студій здібного юнака. Проблема виховання молодого покоління гостро та злободенно порушується на сторінках обидвох оповідань. В об'єктиві авторської уваги – типи наставників та їх вихованців. Незважаючи на те, що спільна проблематика об'єднує ці оповідання в єдину тематичну групу, кожне з них відзначається своєю тональністю. У центрі твору «Отець-гуморист» – образ учителя-тирана, який кидає понуру тінь на своє оточення, атмосфера класу згущується до трагізму. У «Гірчичному зерні» змальований цікавий

характерник-дивак Лімбах у гумористичному плані. Це образ незвичайного наставника, духовні імпульси якого добре вплинули на формування естетичних уподобань розумного гімназиста.

Образ учителя-деспота розширює реєстр психологічних типів, яких ми зустрічаємо на сторінках попередніх Франкових творів. І в цьому проявився нахил Івана Франка до натуралізму, який на той час в українській літературі був новаторським напрямом. Використовуючи методи «наукового реалізму», І. Франко дає всебічний художній аналіз певного явища. Різноманітні форми психологічного аналізу підпорядковані створенню колоритних образів типів, які особливо вражають читача. У цьому оповіданні в ролі вихователя – патологічний тип людини-садиста. Зосередження уваги на фігурно окресленому персонажі модифікує твір у напрямі оповідання-портрету. Хоча є й інші персонажі, однак першорядне місце у творі займає образ отця-гуморисга, характер якого розкривається в зображеній події.

Якщо в оповіданні «Отець-гуморист» О.Телесницький розкритий через його нелюдські вчинки, то Лімбах у «Гірчичному зерні» – через його читацькі смаки, які він проявляє перед гімназистом у пристрасно-експресивній формі. Різні письменницькі твори індивідуальних стилів, можуть бути різкі, часто парадоксальні, але завжди неординарні. У всіх розглянутих оповіданнях ми бачимо, що на першому плані постають: портрет, тип, характер.

2.2. Специфіка способів оповіді в малій прозі Івана Франка

Проблема викладових форм у літературі була талановито поставлена російськими дослідниками в 20-ті роки. У наші дні виринає питання «образу автора», що цікавить і представників історико-літературних методів, і лінгво-стилістів, і структуралістів.

Потужний талант Івана Франка проявляє себе і в цьому аспекті розуміння літературного твору. У цій царині Каменяр був першовідкривачем

та провісником нових напрямів, випереджаючи не раз своїх сучасників і як теоретик літератури, і як белетрист.

Як історик літератури в поступальному розвитку нашого письменства І. Франко майже епохального значення надає змінам викладових форм: різницю між прозою давньої нашої літератури та нової він схильний вбачати в тому, що «переважна частина тої (старої) літератури імперсональна, або особа автора мало виступає наперед, із висемком хіба таких талановитих полемістів, як Іван Вишенський» [88, с.11].

Якщо старе малооригінальне письменство проходить під постулатом «не додаючи нічого від свого розуму», тобто від авторської особистості, то навпаки, від письменника-сучасника І. Франко вимагає пікресленої персоналізації літератури: «Нехай особа автора, його світогляд, його спосіб відчуження зовнішнього і внутрішнього світу і його стиль виявляється в його творі якнайповніше, нехай твір має в собі якнайбільше його живої крові і нервів. Тільки тоді се буде твір живий і сучасний, справжній документ найтайніших зворушень і почувань сучасного чоловіка, а затим і причинок до пізнання того чоловіка у його найвищих, найсубтельніших змаганнях та бажаннях, а за тим і причинок до пізнання часу і суспільності, серед яких він постав» [25, с. 249].

Дофранківська мала проза не відзначається розмаїттям викладових форм, хоча в окремих їх видах досягає віртуозності. Етнографічне оповідання з старанністю культивує «иллюзію сказа» та на повну потужність експлуатує готові поклади скарбів української мови: естетичну вимовність, експресивність рідного нововідкритого для літератури народного слова – дотепні фразеологізми й багату синоніміку; мелодійність й ніжність здрібнілих форм, особливо характерних для української мови. Коли «німим отверзлися уста», найприродніше здавалося прислухатися до проречистого мінкого дзюрчання потоку живої народної гутірки, найвідповіднішою викладовою формою став спосіб «Я-оповідання»: люд промовляв сам без

авторського адвокатства. Це був, отже, певний ступінь демократизації літератури.

Прозаїки 70-90-х років (час найактивнішої діяльності І.Франка в царині малої прози) ставлять нові ідейні та літературні проблеми, із чим пов'язані й формальні пошуки. Передусім сільська тема в малій прозі вже не є центральною. Характерно, що в письменників з найбільшою увагою до селянської проблематики зберігається й найвищий процент способу оповіді від першої особи. В І. Франка від першої особи викладено 25 відсотків оповідань. Найприкметнішою властивістю таланту Каменяра є багатогранність. Жоден прозаїк того часу не застосовує такого розмаїття викладових форм, як І. Франко. Передусім він добуває нові можливості з форми «Я-оповідання», що відповідала його проєкції на персоналізацію літератури та на ілюзію автентичності у світлі постулатів «наукового реалізму», за яким «література певного часу повинна бути образом життя, праці, бесіди і думок того часу» [25, с. 249], а також ретельним аналізом сутності фактів. І. Франко завжди цінував живе народне слово. Максимально конкретизуючи оповідача, подаючи його голос з усіма говірковими, навіть жаргонними та національно-інтонаційними особливостями, письменник йде далі від своїх попередників.

Якщо, наприклад, порівняти творчість Івана Франка з творчістю Марка Вовчка та її сучасників, то трапляються твори, у яких оповідач так слабо зідентифікований, що різниця викладу від автора в третій особі та між формою «Я-оповідання» не відчувається. Образ автора у творчості Марка Вовчка проходить підтекстом – уявляємо ми його з усього комплексу ідейно-художніх властивостей її творчості. У Івана Франка немає різниці між справжнім оповідачем-автором і фіктивним автором. «Ліричний герой» майже не живе у Франковій прозі, «образ автора» настільки в нього сконкретизований, що оповідання та новели дістають інколи забарвлення репортажу, не будучи все ж публіцистикою. Діє тут лише тенденція зобразити життя в формі так званої «літератури факту», що посідає

додаткову естетичну принадність, а інколи й силу революційної переконливості. То ж письменник не вагається говорити від свого імені й викладати переконання революційного демократа: «Моє ім'я wraz із кількома іменами подібних до мене «во время оно» оббігало весь край, було пострахом усіх «мирних і вірноконституційних горожан», – з моїм іменем усі вони в'язали поняття перевороту, революції, різні» [84, с. 48.], – читаємо в оповіданні «Моя стріча з Олексою», творі, у якому І. Франко показав почуття борця і просто, «на хлопський розум», виклав катехізис соціалізму. У деяких оповіданнях письменник навіть згадує свої художні твори, передає дискусії про них, оцінки читачів та фрагменти автокритики («Панщизняний хліб», «Гірчичне зерно»). У «Гірчичному зерні», наприклад, автор аналізує оповідання «Лесишина челядь», говорить про свій задум «кинути на папір профілі кількох осіб», знаних із дитинства, що допомагає збагнути жанрові особливості ескізу, отих «профілів і масок», – техніку, що її культивує і Франко-поет. А згадка в «Гірчичному зерні» про те, що оповідач зачитувався історичними повістями Шпіндлера, може бути ключем до складних лабіринтів, які ведуть до генезису деяких творів: адже серед двох сотень романів Шпіндлера знаходимо й такий, що має ідентичну з Франковою повістю назву – «*Voas constrictor*».

І. Франко писав, що майже всі його новели показують дійсних людей, котрих письменник колись знав, дійсні факти, на котрі він сам дивився або про які чув від свідків, крайобрази тих закутків, котрі він переміряв власними ногами. «В такім розумінню – всі вони частини моєї автобіографії», – писав він. І все ж спроба критиків розглядати твори Каменяра як копіювання дійсності й зображування в оповіданнях самого себе викликала протест автора. Не забуваймо, що це лише артистичний прийом створювати ілюзію автентичності, бо ж матеріали ці оброблені так, щоб підмалювати героїв «понад їх природну величину» [22, с. 413].

Часто в малій прозі Івана Франка оповідач-автор має лише функцію своєрідного зчіплювача, збирача матеріалу, загального «ведучого сюжету».

Окрім нього, виступає ще й другий оповідач; інколи наводиться ще якийсь додатковий матеріал, через який прострумове течія фабули, – лист, щоденник, телеграма тощо. Це ще один прийом конкретизації сюжету. Акцентовані як новели факту такі твори забарвлюються жанрово ще й як «верстатні новели» – термін твориться за аналогією до «верстатний роман». Автор тут відкриває лабораторію своєї творчості, дає читачеві радість співучасника захоплюючого полювання за подіями сюжету, показує, як твориться те, що І. Франко називав суттю артистичного твору – «індивідуальне життя, рух і тепло». Це техніка схоплювання явищ на льоту, виторочування з різнобарвної тканини червоної нитки індивідуальності, «малювання людської душі в її поривах, пристрастях, змаганнях, тріумфах і упадках» [25, с. 467]. І. Франка цікавлять зовнішні події, він уміє поєднувати з так би мовити сюжетом душі («Батьківщина», «Сойчине крило» тощо).

Письменник не цурається традиційного в літературах світових новелістичного обрамлення. Такі обрамування служать певним настроєвим прелюдом чи реквіємом («Герен у нозі»), інформують про ступінь авторської заангажованості в сюжеті. Так, у новелі «Свинська конституція» письменник зрікається авторських прав, аби возвеличити народного рапсода Грицуняка; натомість у «Панщизнянім хлібі», де оповідач потрібний для пронесення певної часової естафети з минулих часів у новіші (оповідка тяжіє, таким чином, до новелістичного презенсного часу), автор застерігає, що переповідає розказану Андрієм Крицьким історію (точніше, її частину) не дослівно, а так, як вона уформувалася в пам'яті. Часто обрамування інформує про дистанцію між зображуваною подією та часом її оповідання. Зазвичай, це бувають спомини з дитячих днів – прийом поширений і в оповіданнях Бориса Грінченка, а в Німеччині – у Теодора Сторма (з огляду на верхньонімецьке походження так передаємо це прізвище). Але ніхто з письменників не накидає такого поетичного серпанку на поранкові «юні дні, дні весни», як Іван Франко. Викристалізовується, отже, жанр новели спомину в українській літературі.

І. Франко розширив амплітуду викладових форм і дав цілу галерею барвистих та колоритних типів оповідачів. Якщо, наприклад, у творчості Г. Квітки-Основ'яненка оповідач один для всіх творів, а в Марка Вовчка хоч і не один, але досить подібні між собою, то в Івана Франка для кожного випадку окремий оповідач. Штат оповідачів рекрутується в нього з найрізноманітніших шарів населення та національностей. У багатоголосі нараторів вчуваємо й голос кримінального злочинця та різних за соціальним становищем селян, від спролетаризованого селянина до сільського пленіпотента («Добрий заробок», «Історія моєї січкарні», «Ліси і пасовиська»), і вугляра чи ріпника («Вугляр», «Полуйка») або ж інтелігента («Батьківщина», «Сойчине крило»). Відповідно до національного складу персонажів та їх професії в українську мову Франкового тексту інкрустуються полонізми, германізми, латинізми, жаргонізми тощо. І. Франко не цурається «иллюзії сказа», але це в нього не самоціль – письменникові вдається уникнути стилізації та манірності, самоцвітної квітчастості мови персонажів. Та дух «народної белетристики» про який він писав, про той товариський, господарський стиль, повний ясності, скромності та простоти, характерний народним новелам. Йому вдалося вловити й перенести це у свої твори. Маючи на увазі стиль народної новели, письменник зауважував, що він «в пору пановання абстракції, претенсіональності, вишуканої кольористики та символізації в стилі на кожного чоловіка з незатуманеною головою робить вражінє подуву свіжого повітря по виході з замкненої, вишуканими перфумами та сопухами надиханої кімнати» [91, с. 296.] . І ці слова повністю можна прикласти до стилю Франкової прози!

75 відсотків Франкових оповідань та новел написано в формі третьої особи з точки зору авторського всезнання. Поруч із простими, автор широко послуговується скомплікованими формами викладу, і саме ті останні становлять нове слово в історії засобів нарації у нашій прозі.

У «Сойчиному крилі» схрещено викладову форму щоденника з епістолярною й одержано нову якість – драматизм. В оповіданні «Із записок недужого» щоденник хворого переходить у стенографію потоку свідомості, а відтак і підсвідомості хворого. В оповіданні «Різуни» іронічного підтексту та ілюзії наївності міської панночки автор досягнув завдяки епістолярному способу зображення пригод прочан, що тягнуться на Кальварію і стають мимовільними свідками мазурської різні. Про цю подію оповідав письменникові його батько, але тон оповіді, її своєрідний тембр Іван Франко добув із принагідно знайденого в архіві листа, що й вирішило у цьому випадку саме епістолярну нарацію, таку ефектну тут форму завдяки старанній гармонізації її з характером героїні – авторки листа, – її точкою зору.

Широко послуговується Франко-прозаїк і різними умовними прийомами, створюючи цикл політичних парабол, або, як називає їх сам автор, «політичних казок». Тут традиційні казкові зачини й способи оповіді сміливо поєднані зі стилем політичної публіцистики. Політична лексика («бюджет», «конституція» тощо) вживається в цих творах із казковими фразеологізмами. Сатиричне забарвлення оповіді теж застосовується в плані політичної загостреності та цілеспрямованості таких оповідок.

Умовність наявна зокрема в філософських оповіданнях І. Франка («Рубач», «Як Юра Шикманюк брів Черемош»). В останньому оповіданні письменник не завагався ввести драматизований діалог двох демонів – Білого й Чорного – символів Добра і Зла. Драматичний діалог вривається в епічну течію оповідання «*Odi profanum vulgus*», котре будується на трагічних зіткненнях представників найрізноманітніших прошарків населення, на бездонно глибоких соціальних контрастах, що й зумовлює надзвичайну строкатість мовних стилів – від просторіччя до патетичних од чистому мистецтву. Шедра цитація декадентських віршів німецькою та французькою мовами збільшує це різностилля.

Як мислитель, як теоретик літератури і як белетрист, Іван Франко умів «іти за віком», осмислювати найновіші здобутки літературної техніки й застосовувати її, а також провіщати нові напрями. Із величезною прозірливістю, зокрема, він розмежовує літературу XIX і XX віків саме за технікою психоаналізу. Цікаво, що деякі спостереження Франка – цілком незалежно – повторюють тепер західноєвропейські дослідники, які намагаються дати синтез літератури XX ст.

У прозі Івана Франка можна знайти початки тої новітньої техніки, психоаналізу, з якою пов'язана викладова форма «потoku свідомості». Генезису «потoku свідомості» вітчизняні літературознавці, а також деякі зарубіжні, цілком слушно дошуковуються у внутрішніх монологіях, які застосовувались і раніше.

Увагу Івана Франка привертала закони асоціативного мислення як теоретика в трактаті «Із секретів поетичної творчості». Звертав увагу вчений і на роль підсвідомого.

У статті про новелу І. Франка «На дні» як психологічну студію, ми звертали увагу на те, що франківський герой – людина інтелігентна, думаюча – замислюється й над засобами психоаналізу, зокрема, над автопсихоаналізом. Робить це й герой оповідання «З записок недужого», який цікавиться природою асоціативності в мисленні. Герой цього твору хворий, він має прогалини в пам'яті. Аби воскресити спомини, мандрує він у темні лабіринти забуття за ниткою асоціативності. «Цікаве явище! – пише він у щоденнику. – Простий факт, просте вражіння зміслово викликало в моїй душі споминку попереднього такого вражіння і, що найважливіше, викликало й масу других вражіннь і фактів, зв'язаних з тамтим зв'язком простого наступства в часі. Ось в чім діло. Нині на обід подають ракову зупу. Я великий любитель ракової зупи. Раптом, коли її смакую, прийшло мені на тямку, що так само смакувала мені ракова зупа, котру я їв в товаристві моєї коханої Олі в домі її братів» [22, с. 325]. Щоденник кінчається описом вражень, які викликав лист про смерть коханої, – своєрідним записом

пульсації думки, затьмареної звісткою про цей факт, вже на грані втрати свідомості.

Як бачимо, І. Франко використовує найрізноманітніші засоби оформлення своїх оповідань та новел у відповідності до їх змісту. Тож і викладову форму «потoku свідомості» застосовує він тоді, коли герой стоїть на грані втрати свідомості. В інших випадках це буде звичайний внутрішній монолог [27, с. 325].

Не цураючись «Я-оповідання», що владарює у дофранківський період розвитку української малої прози, прозаїк добуває з нього нові можливості й нюанси. Але перевагу надає він іншим викладовим формам, часто скомплікованим, чим збагачує нашу прозу. У нього можна знайти, нехай інколи в зародковому стані, вже всі ті викладові форми, які є в наш час. Він підготовляє ґрунт для нової генерації письменників, які піднесуть українську новелістику на вершини світового мистецтва.

2.3 Порівняльний аналіз новелістики Івана Франка та Франца Кафки

Іван Франко – багатогранна особистість. Він був новатором у різних формах творів. У новелі авторові було найлегше виявити найрізноманітніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зачарувати майстерною формою.

З-поміж багатьох прозаїків епохи спробуємо порівняти творчість І. Франка з німецькомовним письменником австрійського походження, Францом Кафкою. Вірогідність зіставного аналізу новелістики І. Франка та Ф. Кафки зумовлена, зокрема, дієвістю німецькомовного культурного простору в межах Австро-Угорської монархії. Виразним у новелах є психологічний підхід до зображення внутрішнього світу людини.

Завдання літератури, за переконанням І. Франка полягало у «психологічному аналізі соціальних явищ, у тому, сказати б, як факти громадського життя відбиваються в душі й свідомості одиниці, і навпаки, як у душі й одиниці зароджуються й виростають нові події соціальної категорії»

[83, с. 365]. Так, в оповіданні «На дні», автор наголошує на необхідності дослідження позасвідомих станів особистості. Головний герой Андрій Темера має намір вести «психологічний дневник», «статистику духового життя», де він міг би фіксувати «вплив думки на органічні чинності». Таким чином «познали б ми, якими-то вражіннями, якими чуттями найбільше жие чоловік, яке-то буденне життя тої «божої іскри», котра в рідких виїмкових хвилях так високо зноситься!..» [83, с. 143]. І. Франко стверджував, що аналіз таких духовних процесів допоможе «ввійти глибше в загадку характерів і вдач людських» [83, с. 144], а також знайти «ключ до розв'язання не одного психологічного вузла, бо ж, певна річ, що ті враження і чуття, що найчастіше повторюються, найглибші сліди витолочують у душі» [83, с. 144].

Дослідник малої прози Юрій Безхутрий слушно зауважив: «Художнє осмислення екзистенціальної сутності людини неможливе без глибокого проникнення в психологію героїв, їхній внутрішній світ. У цьому розумінні тексти Івана Франка становлять собою зразки психологізму, майстерного й переконливого занурення в душевні переживання персонажів» [2, с. 172].

Досліджуючи твори Франца Кафки можна зрозуміти, що він створив ірреальний фантастичний світ, у якому особливо яскраво видно безглуздість одноманітного й сірого життя. У його творах проявляється протест проти обставин життя самотнього письменника, що страждає. «Скляна стіна», що відгороджувала письменника від друзів, і самотність створили особливу філософію його життя, що стала філософією творчості.

Твори письменника розглядають, як певний «код» людських відносин, як своєрідну модель життя, дійсну для всіх форм і видів соціального буття, а самого письменника – як співця відчуження, міфотворця, який назавжди закріпив у витворах своєї уяви вічні риси нашого світу. Це світ дисгармонії людського існування. У всіх творах автор описував себе, свої переживання, почуття та хвилювання. Автор переймався проблемами з батьком, коханими жінками і це все виливалося в його творчості.

Одним з найвідоміших творів Ф. Кафки є оповідання «Перетворення». Цьому невеликому твору присвячено сотні наукових статей, існує чимало інтерпретацій, спроб, тлумачень і пояснень. Український літературознавець-германіст Тимофій Гаврилів у статті «Чотири версії одного перетворення» окреслює чотири найпоширеніших варіанти інтерпретації Кафкового твору:

- 1) Історію Грегора Замзи можна прочитати, як казку – дотепну, іронічну, сумну, і не пробувати її тлумачити, адже справжня казка не любить, щоб її тлумачили.
- 2) Історію Грегора Замзи можна прочитати як метафору соціальних і / або релігійних проектів, як тематизацію проблеми комунікації і, відповідно, людської самотності, конфлікту «інституція – людина».
- 3) «Перетворення» можна прочитати як автобіографічне оповідання і спроектувати його на життя Франца Кафки та експресіоністичних авторів.
- 4) І, нарешті, перетворення – це спроба висловити своє почування, свій індивідуальний стан, свою душевну конституцію, зазирнути углиб самого себе, показати складні взаємини душі з довкіллям [10, С. 13].

Перевтілення Грегора на комаху слугує метафорою відчуження людини від суспільства, для якого вона втратила корисність, визначену штучними правилами й законами. На початку протагоніст – це «маленька людина», яка живе не своїм життям, реалізує не власні бажання. Людина зводиться до виконання своїх робочих обов'язків, що уподібнює її до механізму, при цьому нехтується її почуттями, духовним розвитком. Сприймаючи це на початку як належне, Грегор сам стає жертвою такого ставлення, перетворившись на безпорадну комаху [14, С. 61]. У такому стані він усвідомлює залежність від інших людей, життя за нав'язаними, протиприродними цінностями.

В образі комахи вбачається прояв реального становища Грегора, адже комаху з точки зору людини – це найнижчий клас живих істот, на котру звертають увагу лише тоді, коли вона заважає. Родина виявляє справжню

увагу до нього лиш тоді, коли він став тягарем. Комахи не мають виконання призначеної їм роботи. У такій подобі Грегор відчуває свою беззахисність перед світом людських відносин, у якому панує прагнення вигоди, агресія та жорстокість. Щойно особа перестає бути вигідною іншим, вона стає чужою й інші намагаються витіснити її зі свого середовища життя від світу, що відкидає справжню людину.

У цьому оповіданні Франц Кафка зобразив себе постать у ролі головного героя. Автобіографізм притаманний для творчості як Ф. Кафки, так і для І. Франка.

Наприклад, в оповіданні «Малий Мирон» описано вчинки героя, риси характеру, внутрішній світ, ставлення до навколишнього, мову, показано його неповторність. Через свою інакшість йому важко пристосуватися до суспільних умов. У «Малому Мироні» знайомимося з тим, як думає 5-літній І. Франко.

В оповіданні «Малий Мирон» для нас залишається загадкою, яке майбутнє чекає на хлопця. Воно може бути полярно протилежним: якщо йому не давати знань, яких він прагне, затримувати його розвиток, то «всі приголомшені здібності дитини замінують». Коли ж вона виросте серед любові й розуміння, тягнеться в школі до науки, значить буде перейматися пошуками правди.

Розв'язка оповідання – це хвилюючі роздуми Івана Франка про тогочасні несприятливі соціальні умови виховання дітей з трудового знання й освіти, коли постійно будуть насміхатися над її природженим нахилом до своєрідності, вбивати власну думку, то всі її здібності замінують, і з неї вийде поганий господар, або ж її живий та прудкий характер розів'ється не в доброму, а поганому напрямі. Малий Мирон може вирости в забіяку або стати ворожбитом, який буде вірити у власні привиди й буде туманити людей із щирого серця. Коли ж він піде вчитись і захоче боротися за правду, понесе свої знання і трудовим людям, то на нього чекає тюрма, поневіряння, бідність

і передчасна смерть. Закінчується оповідання співчутливим вигуком: «Бідний малий Мирон!»

Отже, дискурс психологізму дитини у творчості І. Франка та Ф. Кафки має вагоме значення. Увага до зображення дитячого світу була притаманна і дофранківській прозі, проте письменник вивів її на якісно новий рівень – дитина перебуває у взаєминах не тільки з навколишнім світом, а й у суперечностях власної душі. У творчості авторів переважає моногеройний персонаж, відповідно й використовуються засоби психологізму.

2.4 Типологія дитячих персонажів в оповіданнях Івана Франка

Українській літературі кінця XIX ст. притаманне не тільки тематичне й жанрове оновлення, а й збагачення всієї системи поетики, пошук нових форм, засобів і прийомів зображення багатовимірного внутрішнього світу особистості. Людинознавчі проблеми творчості І. Франка тривалий час витіснялися на периферію літературознавчих досліджень накинутими письменникові догматичними ідеологемами, хоч осердям його масштабного світоосягнення є душа людини. Таємниці авторового проникнення в її глибини значною мірою залишаються нез'ясованими. Це спричинилося, серед іншого, побутуванням застиглому уявленню про внутрішній світ людини, звуженістю, однолінійністю психологічних підходів до тлумачення текстів письменника.

Тим часом антропоцентричність творчого універсуму І. Франка, психологізм як істотну рису його обдарування було помічено вже першими дослідниками його творчості, зокрема С. Єфремовим [32]. Показовими стали також висновки І. Денисюка [24] щодо наявності двох форм психологічного аналізу – екстервентної та інтервентної – у малій прозі І. Франка. Дослідження останнього десятиліття позначені застосуванням нових методологічних підходів до творчості письменника, які торкаються проблем літературного психологізму.

Проектуючи погляд на дитячі оповідання Івана Франка, точніше, на оповідання «про дітей та школу», як їх називає О. Білецький [6, с. 433–436.] у контексті своєї класифікації прози митця, ми можемо помітити тут значне пожвавлення літературно-критичної думки. Так, на особливу увагу заслуговують статті М. Гольберга [13], М. Гуменного [15]. Узагальнюючи дослідження попередників та акцентуючи увагу на типології дитячих персонажів, спробуємо розглянути парадигму запропонованих письменником типів.

Тип «дивної» дитини. І. Франко досконало знав дитячу психологію, як митець тонко відчував дитячу душу, цікавився дитячим мовленням, любляв моделювати на сторінках дитячих оповідань внутрішній світ. Письменник-психолог відкрив у красному письменстві таємницю п'ятирічного віку, який, за твердженням сучасних учених, є особливою віхою в житті людини. Більшість дітей-персонажів Івана Франка перебувають у цій віковій категорії. Вони ніби знаходяться на певній межі, перехід через яку символічно уособлює прощання із дитинством і входження у світ соціальний. Саме тому з точки зору «соціальної людини» ці діти «дивно» себе поводять. Така дитина здебільшого перебуває за межами свого адаптованого домашнього середовища, бо знаходить власний маленький простір, відкритий і вільний, з яким вона дуже швидко асимілюється. Таким простором є звичайний природний ареал: чи то ліс (як-от у «Під оборогом»), чи річка та луг («Малий Мирон», «Грицева шкільна наука»), чи звичайний сільський садок («Микитичів дуб»). Дитину, яка постійно перебуває в ситуації пізнання, вабить цей новий цікавий обшир, повен таємниць, інтриг, які вона хоче відкрити, побачити й пережити сама. Їй достатньо дитині бодай раз відчутти магію природи – вона довіку стає її полонянником, приймає перше життєве причастя на лоні своєї другої матері-природи.

Саме так трапляється з Гандзунею – п'ятирічною героїнею новели «Мавка». Еквівалентом поетичної душі дівчинки стає ліс, чарівна сила й магнетична енергія якого переймають Гандзуню ще з народження. Річний

цикл життя лісу адекватний духовному й фізичному зростанню дівчинки. Вона здатна відчувати його силу навіть дистанційно – перебуваючи в хаті, інтуїтивно вбирати енергію лісу, причому сприймати її кількома рецепторами одночасно: «А там, у лісі, так гарно, тихо, зелено. Тепло!» [81, с. 253]. Лісова пісня, зіткана з різних таємничих нот, які то «щемлять у серці», то «рвуть думку з собою», то «будять бажання жити» [81, с. 254], абсорбує дитячі переживання, а натомість плодить талант і дарує їй відчуття іншого виміру – надзвичайну силу уяви, фантазії, повсякчасне відчуття «лісу і його тайників». Ця «темна пахуча безвість», «безмежний непрозорий простір» [81, с. 254] – модель маленького зеленого світу Гандзуні, у якому відбувається духовна комунікація дитини з уявним, фантастичним, проте таким видимим і реальним для неї світом лісових духів та мавок. Це світ добрий, тотожний дитячому єству, витворений яскравою й поетичною уявою, врешті світ, із яким дівчинка остаточно злилася воедино. «Дитяча уява день і ніч блукала по лісі, знаходила в його голосах відгомін своїх дрібнесеньких, а проте для неї таких важних і величних радощів і терпінь» [81, с. 254].

Табу ходити в ліс самій, бо там живуть мавки, стає для Гандзуні не так заборонаю, як радше інтригою, що збуджує цікавість дитини й навіть переходить у сферу позасвідомих станів, коли дитяча фантазія повністю вивільняється у сновидіннях, починає продуктивніше генерувати різнобарв'я асоціативних образів: «їй не дарма снилися мавки вже кілька ночей, співали, сміялися так голосно-голосно, гойдалися на гілках та все кликали її до себе, в ліс...» [81, с. 254]. Так казки й розповіді дорослих про лісових духів та мавок знаходять своє продовження, навіть нову інтерпретацію в асоціативній поезії дитячих сновидінь, де ці навіяні образи транспоновано у вигляді певних символів й імітованої комунікації Гандзуні зі світом «лісових духів». Цікаво, що цей міфічний світ, такий страшний і недоступний для дорослих, у сприйманні дитини є бажаним, очікуваним. Із ним Гандзуню єднає «вузька стежка до лісу» – своєрідний символічний місток між двома контрастними просторами – хатою з її страшними «дідами», «кусіками» й казковим,

надреальним (у сприйнятті дитини) світом, де «гомонить вічна лісова пісня» [81, с. 256]. Тому, полишивши реальний, буденний простір, дівчинка немовби переселяється в цей фантазмагоричний світ, живе за його законами, асимілюється з його мешканцями й починає своє загравання з мавками. Гандзуня – людська дитина – тепер боронить мавок від тих самих людей: «Любі мавочки, вони, певно, прийшли за мною сюди! Та й що не боялися! Адже якби їх люди спіймали, то забрали б їх у торбу, аякже!.. Дали б тій поганій кусі ці в торбу! Але ні, вона не дала би мавок, вони такі добрі. Такі гарні!..» [81, с. 256].

Загадкова смерть дівчинки, що наприкінці новели виглядає цілком реалістично й трагічно, сприймається радше як переселення її в цей містичний світ духів, у якому Гандзуня, здавалося, вже перебуває цілком: «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» [81, с. 256].

На основі аналізу цієї новели слід увиразнити функцію підзаголовка «Літня казочка». Позаяк у ньому відображено не жанровизначальний момент (у своїй основі «Мавка» – не казка, а новела), а внутрішньо-психологічний ракурс твору, крізь який розкриваються особливості дитячої рецепції: Гандзуня сприймає й відчуває ліс як казку, як безмежне зелене царство, а себе ототожнює з його надреальним міфічним світом.

На аналогічному дитячому світосприйнятті вибудовано Франкове оповідання «Під оборогом». Як і в новелі «Мавка», життєдайним джерелом для малого Мирона стає ліс, відвідини якого – обов'язковий, навіть сакральний щонедільний ритуал: «Для нього нема більшого щастя, як самотою блукати по лісі – рано, в неділю, коли там нема ані живої душі. Се його церква» [81, с. 334]. Хлопчик має дивовижну здатність душею й тілом відчувати й переживати настрій кожної лісової травинки, наче зливаючись з їх особливим, тільки йому доступним світом: «Він слухає шуму дубів, тремтить разом із осиковим листочком на тонкій гілляці, відчуває розкіш

кожної квітки, то знов любується містичною дрожжю, яка проходить його, коли загляне в Глибоку Дебру... Всі ті неясні почуття, з яких у людській душі зароджується релігія, переходять малого Мирона в лісі в часі таких самотніх проходів, і вони творять ту дивну принаду, той чар, яким ліс оповиває його душу» [81, с. 335].

Тут підмічено унікальний психофізичний процес: перцептивні, невиразні відчуття дитини переходять в іншу, сказати б, вищу духовну сферу, формують, засновану на релігійних началах, дитячу самосвідомість. «Переживання природи у сприйнятті Мирона супроводиться своєрідною градацією слухових вражень, які викликають, збуджують у дитини певні зорові асоціації й відповідно сприяють перенесенню дитячої уваги на нові зорові картини – відбувається специфічне явище синестезії, одночасного відчуття природного ритму» [99, с. 54]. Так «на людські слова перетворена музика самого лісу» [81, с. 335] своїм рефренним «Рани! Рани! Рани!» асоціюється в уяві Мирона зі сценами «важкого довголітнього конання серед могутньої хвилі лісового життя» [81, с. 335]. Розвинена фантазія дитини малює страшні картини лісового «армагедону»: живе розпечене тіло старого дуба. Покалічені берези, гори вистріляних тварин і мертвий від черв'якової пошесті смерековий ліс. Ці самонавіяні сцени загибелі власне його, Миронового, світу спричиняють у дитячій душі «одне з тих потрясінь, які в первісному людстві мусили бути дуже часті і дуже сильні і вилилися в почуттях релігійного жаху перед невідомим у природі...» [81, с. 335].

Наступний звуковий образ – відгомін грому з-над Ділу – породжує в душі дитини почуття іншого плану: інтригу й зачудування, навіває новий зоровий образ, також виплеканий унікальною дитячою фантазією. Просторовою точкою Миронових спостережень стає оборіг, з якого, наче з оптичного приладу, хлопчині вдається побачити цілу панораму світу, природної стихії, уособленням якої стає фантасмагорична голова грізної почвари. Сюжет твору поступово втрачає свою подієвість, дія переноситься за межі звичайних реальних вимірів й акумулюється в казковому світі

дитячої фантазії, розкриває її глибоку асоціативну здатність. Внутрішній світ Мирона увиразнює експресивна градація настрою дитини – від інтригуючої цікавості. Удаваній сцени жартівливих передразнень та загравань з чудернацькою істотою до майже афектованого стану жаху перед велетенською головою. Психічна природа страху в малого Мирона теж специфічна, це не типовий страх безпорадної дитини, яка, опинившись на самоті зі страшною грозовою стихією, чекає порятунку. Цей страх нав'язаний дитячим прозрінням – перебуваючи у своєму уявному світі, Мирон відчуває духовну спорідненість зі світом реальним – родиною, громадою. І ця спорідненість аж ніяк не є для нього евентуальною, вона накладає на свідомість дитини міцно вкорінену й генотипно успадковану ментальність хлібороба, для якого загибель урожаю тотожна власній смерті. Саме ця думка, оживлена «голосом дзвонів, якими дзвонено на тривогу, на прогнання граду» [81, с. 335], викликає в Мирона афектовані реакції: «... його дитяче серце зупиняється, в голові шумить, у очах бігають огняні іскри, і він, сам себе не тямлячи, в якімось припадку екзальтації, істерії, божевілля. Простягає обі руки поза острішок обороту й щосили кричить: – Не смій! Не смій! Тут тобі не місце!» [81, с. 335]. Дитина вступає в імітований двобій з велетнем, для Мирона ж ця боротьба справжня, від неї залежить доля всього річного врожаю. І як багато означає оте тріумфальне дитяче: «А видиш! Я дужчий від тебе! Ти таки послухав мене!» [81, с. 336].

В оповіданні «Малий Мирон» увагу зацентровано на моменті дитячого пізнання, властиво, самопізнання п'ятирічної дитини, яка осмислює світ, його явища й себе в ньому. Тому малого Мирона аж ніяк не можна назвати пересічною дитиною, а радше «дивною» дитиною (за характеристикою оповідача), великим мрійником і вигадником, інтелектуально-аналітичні задатки якого істотно випереджують вік. А те, що вони позначені чималою дозою трохи викривленої, проте надзвичайно плідної дитячої уяви, – завжди викликає роздратування й іронію дорослих.

Маленький світ п'ятирічного хлопчика – це «зелені цвітасті луги» й «невеличка супокійна гірська річечка», принадами яких Мирон тішився ще змалку. Особливістю створеного в оповіданні пейзажу є його безпосередня психологічна функціональність. Пейзаж, як певний аналог дитячого мікрокосму, за допомогою надчутливої дитячої перцепції стає своєрідним життєдайним джерелом, біля витоків якого дитина пізнає світ. Незбагненні природні явища породжують у свідомості малого Мирона цікаві евристичні моменти. Фізичні закони природи набувають нових, власне, дитячих експлікацій, переломлених через унікальну здатність творчої уяви хлопчика, і кожне з цих «відкриттів» аналітично обґрунтоване. І саме в цьому оригінальному, заснованому на відповідних вікових особливостях моменті пізнання, психологічно неоднорідних мисленнєвих процесах, у яких інтенсивність думок випереджає їхню артикуляцію, розкривається неповторність внутрішнього світу дитини, а звинувачення Мирона в його невмінні «мислити як люди» сприймається радше як констатація непересічності дитини, її яскравої індивідуальності й феноменальності.

Проте розвиток цих духовно-інтелектуальних задатків не завжди залежить тільки від самої дитини. Як своєрідний соціально-психологічний вислід проблеми формування особистості, звучать авторські рефлексії, які прогнозують незавидну долю такої талановитої дитини. А тому запитання про майбутній талан малого Мирона: «Що з нього буде? Який цвіт розів'ється з того пупінка?» [81, с. 237], – так і залишаються на рівні риторичних.

Тип злочинця-підлітка. Окремою проблемою у Франковій прозі постає проблема дитячої злочинності. Часто письменник звертає увагу на проблемні дитячі типи, намагаючись зрозуміти причину їхнього поганого виховання, схильності до вуличного життя і злочинських учинків. Франкові оповідання про дітей мають виразне виховне спрямування, автор показує формування дитячої особистості та роль у цьому школи, сім'ї, вулиці, суспільства загалом. Письменник звертає увагу на проблемні дитячі типи, намагаючись

зрозуміти причини їхнього поганого виховання, схильності до вуличного життя і злочинських учинків. Відтак у його творчості простежується тип злочинця-підлітка, найяскравіше втілений у малолітніх персонажах з оповідання «Яндруси» – українського автоперекладу першого розділу повісті «Lelum i Polelum». Головними героями оповідання є вуличні хлопчачки Начко та Владко, характери яких розкриваються в середовищі подібної їм компанії «яндрусів», яку І. Франко здебільшого не індивідуалізує, називаючи збірним поняттям «галаслива голота», «нетерпелива галайстра», «бахурня». «Підростки в віці по десять літ» [81, с. 125], Начко та Владко, – душа цієї вуличної компанії, її авторитетні лідери, що відзначилися не лише умінням веселити аудиторію ровесників, а й здатністю «упоратися» у чужих садах і городах, та ще й, уникнувши погоні, вернути з багатою здобиччю. Власне, ці близнюки репрезентують своєрідну вікову психологію підлітків-волоцюг, об'єднаних міським простором львівської вулиці, що стала для них не лише місцем розваг, а й середовищем виживання, досягнення зрілості, врешті, етапом життєвого становлення.

Ця солідарність «яндрусів» простежується в усіх виявах дитячої поведінки: у мовленні, психології, соціальному статусі, а також у способі життя, який суперечить і морально-етичним, і правовим нормам. Щоб улаштувати такий собі заміський відпочинок у лісі, хлопчачки оббирають людські городи й сади. Саме за такий вчинок Начко і Владко потрапляють до рук господаря, а згодом у поліцію. Але в цьому творі І. Франко акцентує увагу не так на злочинстві підлітків, як намагається заглибитись у їхню психологію. Побачити в них «репрезентантів певної суспільної верстви, певного людського типу» [81, с. 127]. В окремих моментах письменник навіть робить спробу асимілюватися з цим дитячим товариством, яке, опинившись на лоні природи, виявляє зовсім інші риси своєї вдачі. Відбувається дивна психологічна трансформація підлітків: щойно будучи простими злодіями-шибенниками, діти немовби розчиняються у світі природи, оголюючи свою істинну добру та щирі сутність. Авторіві вдається

побачити світ природи крізь суб'єктивну призму дитячої перцепції: «Боже, як чудово довкола! Тиша, сонечко гріє лагідно, хилячися вже до заходу. Старі дуби стоять, простягаючи вгору свої могутні рамена і гріються до сонця. Лише задумана береза над яром посумніла і, мов золоті сльози, без вітру ронить додолу свої пожовклі листочки: кап, кап, кап!» [81, с. 126].

Чи ж може хто ще так, як дитина, побачити природу. Відчуті її дихання, схопити настрій передосіннього лісу? Природа мовби облагороджує цих підлітків, робить добрішими й водночас змінює їхнє психологічне обличчя: «Се вже не згряя львівських вуличників і шанталавців, аспірантів до криміналу та шпиталів, подення суспільності, – се купка добрих, тихих дітей, що бажають пестоців і любові, здібні до всього, що добре й великодушне...» [81, с. 127]. Психологічну мотивацію поведінки вуличних хлопчаків, особливо Владка й Начка, подано в широкому соціальному зрізі. Відповідальність за хибне виховання та голодне безпритульне життя цих міських волоцюг письменник покладає на суспільність, що «як була, так і лишиться байдужна на долю того подення, як була, так і буде вдесятеро прудкіша до помсти і кари, ніж до любові, пробачення та материнської дбайливості» [81, с. 127].

Це саме ще раз доводить своїм ставленням до близнюків-сиріт опікунка Войцехова, «щоденна встанова» якої – побиття дітей, жорстокий господар з Вільки, поліцейний наглядач і, зрештою, вся вулична громада, яка з ворожістю супроводжує нещасних дітей до поліції. Адресуючи дорослій аудиторії своє звинувачення в байдужому ставленні до долі вуличних дітей, І. Франко не так виправдовує їхні вчинки, як радше закликає суспільність до милосердного ставлення й належного, гуманного виховання. Письменник вірить у добру й щиру природу дитини, її здатність до самоосмислення й каяття. У цьому переконують і персонажі оповідання. Владко і Начко відчують власну провину. Соромляться свого вчинку, та все-таки дитячий страх тут бере гору: «... на дні дівочих душ клубилося темне почуття вини, але свідомість не осмілювалася зірвати з неї остатню заслону» [81, С. 127].

Ще один тип – дитини-учня. Івана Франка цікавила тема пізнання. Власне, вона в різних варіаціях знаходила своє втілення у багатогранній творчості митця. Звичайно ж, не оминула і оповідань про дітей та школу. Базовим щодо реалізації типу дитини-учня, його стосунків з учителем ми вважаємо оповідання «Борис Граб».

Перед сучасним читачем «Борис Граб» постає як окремий самостійний твір. Поміж тим у первісному своєму вигляді оповідання було частиною повісті «Не спитавши броду», яку І. Франко не завершив. Окремі фрагменти її автор розвинув і на їхній основі створив кілька оповідань, в тому числі і «Бориса Граба». Варто звернути увагу на перше речення оповідання, у якому йдеться про долю юного героя після того, як він закінчив гімназію: «Батько бажав, щоби син, скінчивши гімназію, йшов до духовної семінарії, але Борис уперся і пішов на медицину» [81, с. 177].

Другий герой оповідання – вчитель Міхонський – також виступав у повісті «Не спитавши броду», де було подано його біографію.

У «Борисі Грабі» йдеться про те, як книга, читання формували характер головного героя, його світогляд. Відтак, оповідання потрібно розглядати у контексті творів про виховання особистості, які існували у світовій літературі.

Основним чинником виховання у творі І. Франка постає книга. По суті, в оповіданні йдеться про формування читацьких смаків, про спрямування читача на глибоке сприйняття творів світової літератури. Талановитий педагог Міхонський поступово, методично вчить Бориса Граба сприймати художній твір як цілісність, у якій всі компоненти органічно пов'язані між собою й кожний з них виконує свою функцію, відіграє свою роль у створенні художнього світу. І. Франко наділяє Міхонського такими поглядами, які далеко випереджають літературознавчу науку його часу і суголосні сучасній теорії інтерпретації художнього твору.

Водночас І. Франко вкладає в уста свого героя і такі формулювання, до яких наука дійде вже на наступних етапах свого розвитку. Це, зокрема,

положення про те, що основне завдання інтерпретації художнього твору полягає у тому, щоб ліквідувати дистанцію між ним і сприймачем, дати змогу тому, хто сприймає, привласнити твір, зробити його частиною власного світу.

Один із принципів Міхонського може бути сформульований французькою приказкою: «Читати – це означає перечитувати».

Після розмов із Міхонським і повторного прочитання «Одіссеї» Борис робить такий висновок: «Мені представляється «Одіссея» як дім. Отсі малюнки з життя, то фундамент, то зруб і ті чудесні пригоди – то гарні та мальовані оздоби, ганки, галерейки» [81, с. 154].

Для Міхонського осягнення твору – тривалий і навіть нескінченний процес. Кожне нове прочитання відкриває у ньому нові грані. Міхонський утверджує необхідність активного ставлення до твору. Водночас він постійно наголошує, що в діалозі між твором і тим, хто сприймає, вирішальну роль відіграє твір.

Вчитель говорить Борису Грабу: «Ти досі студював «Одіссею» планіметрично, як одну площу, на якій стоїш і сам». Такому студюванню Міхонський протиставляє підхід стереометричний, що полягає у тому, щоб осягнути твір «не як площу, а як річ відрубну, заокруглену в собі, як окремий світ, наділений власним рухом, власним життям» [81, с. 184]. Наступним етапом є вивчення його структури і її компонентів. Звернімо увагу на те, що Міхонський вживає слово структура. Говорить вчитель і про значення вивчення творчого процесу. Йдеться про те, що ми тепер називаємо творчою історією або процесом становлення художньої цілісності.

Як я вже зазначала, Міхонський порушує питання про діалогічні взаємини між твором і тим, хто сприймає. Перед вдумливим читачем твір ставить безліч питань. Характер відповідей на них може бути різний. Тут Міхонський виділяє такий момент: «Головна річ: правильно поставити питання і дати на нього відповідь, згідно зі звісними нам фактами» [81, с. 186]. Тут же Міхонський додає: «Інші будуть мати більше фактів, або розумітимуть наші факти не так, як ми, і відповідь їх буде інша» [81, с. 186].

Велику увагу, як я вже зазначала, приділяє Міхонський проблемі: взаємин між літературою й історією. Він вчить Бориса «розуміти всякий твір людського духу на основі того часу й тих живих людських взаємин, яких він був витвором і виразом» [81, с. 186]. Що ж до історії, підкреслював вчитель, її треба «розуміти аналітично, із свідоцтв та настроїв тогочасних людей, а не з готових шаблонних конструкцій шкільних підручників» [35, с. 186].

Програма вивчення художніх творів, яку Міхонський розгорнув у бесідах зі своїм учнем, синтезує положення кількох літературознавчих шкіл, зокрема біографічної і культурно-історичної. По-перше, йдеться про вивчення біографії письменника і психології його творчості. По-друге, вчитель говорить про розуміння історичної основи твору, його зв'язків з епохою, із соціальним і культурним середовищем. По-третє, Міхонський наголошує на необхідності пильної уваги до художньої своєрідності твору, до його форми.

Як педагог, Міхонський був прихильником принципів виховання гармонійно розвиненої особистості. Велику увагу він приділяв моральному вихованню своїх учнів. Моральність розумів «далеко ширше й гуманніше, ніж її розуміють звичайно гімназійні вчителі та шкільні регуляміни» [35, с. 189].

Для Міхонського книга була важливим засобом виховання. Він не нав'язував учневі свою думку, а намагався активізувати його мислення, пробудити його думку. Учитель вступав у діалог з учнем, вів з ним дискусії про прочитані твори. Далі «з-поза артистичних і поетичних дискусій висувалися уваги про саме людське життя, про сучасні заходи і змагання людського духу, про сучасну науку історичну, природничу і суспільну» [72, с. 188]. Часто Міхонський ставив питання, на які Борис Граб неодмінно мусив шукати відповідь.

Виховуючи читача, формуючи його естетичні смаки, Міхонський сприяв формуванню Бориса Граба як громадянина, як людини із широким баченням минулого та сучасності й високими моральними принципами.

Таким чином, психологічний дискурс творчості Івана Франка виявляється достатньо продуктивним підходом до осмислення творчості письменника загалом та дитячих оповідань зокрема, адже здатен поєднати й аналітичну складову рецепції тексту, і відчутти його емоційний потенціал.

2.5 Австрійські мотиви у прозі Івана Франка

Надзвичайно мало уваги звертали літературознавці на вивчення австрійських контактів Івана Франка. Майже все, що писалось про його німецькомовні листи, статті та художні твори, розглядалося в рамках загальнонімецької культури. Говорити щось позитивне про Австрію в умовах тоталітарного режиму взагалі було неможливо. Російська імперія до австрійської ставилась надто ревниво. Порівняння двох імперій у ставленні їх до української літератури йшло не на користь Росії. Під егідою Австрії українська література мала можливість постійного розвитку, тим часом як в Росії вона була заборонена від часу появи так званих драконівських законів про заборону української преси, красного письменства, перекладів на українську мову. Настав час об'єктивного з'ясування українсько-австрійських культурних зв'язків.

Амплітуда культурних зацікавлень Івана Франка теж була універсальною, і серед них Відень посідав значне місце. Досить пригадати, що тут письменник закінчував університет і захистив докторську дисертацію, мав тісні зв'язки з віденськими науковими авторитетами. Столична преса радо друкувала статті й художні твори І. Франка.

Мабуть, тому, що столичне місто було назагал добре знане галичанам, у І. Франка немає його захоплених урбаністичних описів, таких, наприклад, як у Лесі Українки в листах із Відня чи в її російськомовному нарисі «Мгновение», що постав під враженням інтер'єру та органної музики Stephan Kirche. Реалії економічних та культурних зв'язків Східної Галичини з «наддунайською столицею», як її називав І. Франко, відбилися певною мірою в його прозі. Зокрема, із другої редакції повісті «Boa constrictor» ми

довідуємось, що головний герой твору Гершко Гольдкремер на одному із шаблів своєї кар'єри мільйонера з чималим зиском продавав галицькі воли у Відні. Опис гірської худоби, яка масово йшла на поживу «наддунайській столиці», подано в нарисі «Ярмарок у Смержу» [79, т. 19, с. 342].

Відкриття золотодайної жили – бориславської нафти й земляного воску – не могли не зауважити віденські гешефтсмани. Капіталіст Леон Гаммершляг у романі «Борислав сміється» рекрутувався саме з Відня. Хоч і поверхові, а все ж у порівнянні з місцевими доробкевичами він має деякі виразні риси віденського шліфу – риси хоч мінімальної толерантності й лібералізму. Проте в особі Германа Гольдкремера Гаммершляг знаходить сильного конкурента. Обидва вони, зокрема, змагаються у використанні віденських спеціалістів з очищення земляного воску. Обидва підприємці часто бувають у Відні у справах, однак майже нічого не черпають зі столичної культури, за винятком хіба купленої там на виставці картини, яка зображує вужа-удава і його жертву.

В оповіданні «Задля празника» [78], яке теж дотичне до Франкового бориславського нафтопромислового циклу, ми зустрічаємося з Леоном Гаммершлягом, віденське виховання якого повертається несподіваною стороною. На своїй фабриці очищення воску під Дрогобичем Леон організовує зустріч із цісарем, який приїздить у Галичину 1880 р. До речі, Іван Франко був особисто на такій зустрічі з монархом, але візуальних вражень від його особи в оповіданні не використав. Цісар ставить стереотипні запитання, виголошує банальні фрази. Організатори зустрічі-комедії з боку високого гостя дістають нагороди. Так було у всі часи під час візитів коронованих і некоронованих монархів. Бутафоричні села, які наспіх будував Потьомкін там, де подорожувала Катерина II, увійшли в історію як «потемкинские деревни», і такі «деревни» у тій чи іншій модифікації поставали при зустрічах Хрущова, Горбачова тощо. У цьому сатиричному оповіданні І. Франка акцент поставлено не на особі австрійського цісаря, який виявляє себе добродушною людиною, а на самому мотиві

«потьомкінства», на тій бутафорії (майстерна тріумфальна арка з брил земляного воску, імпровізовані нові костюми робітників і показові їхні спальні), яка супроводжує візит найяснішого монарха, та на іронічному несподіваному пуанті: видатки за парад будуть покриті з мізерної зарплати робітників. Засобами характеристики цісаря є його німецькомовні репліки та відповіді на них. Монарх запитав першого з ряду робітника, як він зветься, другого – чи давно працює на фабриці, третього – чи одружений і скількох має дітей, і на цьому й скінчився перегляд робітників.

Німецькі фрази, якими часто пересипані Франкові прозові твори, відбивають реалії українсько-австрійських відносин тієї епохи та служать засобом індивідуалізації персонажів. Часом у них є домішка жаргону чи віденської говірки, як-от у шкці «Син Остапа» [89].

Цей шкці досі не інтерпретований у франкознавстві. Заснований на підсвідомості хворого вже автора, на його галюцинаціях, він вражає своєю динамікою й гумором ситуацій, а також стилізацією під віденську говірку німецької мови героя. Цей «сюрреальний» юнак років 15-18 і своїм зовнішнім виглядом, і фривольною поведінкою нагадує прикмети віденської золотої молоді. Змальований «син Остапа» (видає себе за сина померлого у Відні Остапа Терлецького, що прибув за батьківським спадком) не позбавлений авторської симпатії. Він був у «плетенім із синьої волічки убранні, що щільно облягає його молоде пахуче тіло», видавав себе за панича, котрий любить «пси, коні і кокоти». Знаходить вихід з екстремальної ситуації: потрапивши в поліцію, стрибає на коліна директорові поліції і, сміючись, цілує його: «Gutnamd, Älterchen! – промовив він. – Ich lieb oes! ich lieb oes! ich lieb oes!» [89, с. 213].

Автор милується говірковими формами мови свого персонажа. «– Gunn Morn, – промовив він з віденським акцентом; і взагалі кажу, що дальша розмова велася німецькою мовою, причім я мав нагоду любоватися оригінальними зворотами віденського діалекту з його oes замість sie і т.д.» [89, с. 214].

Особисто заангажований у наукове університетське віденське середовище, у визначний центр славістики, І. Франко у статті «Поступ славістики на віденським університеті» дав високу оцінку цьому центру, видатним його представникам та методам їхніх досліджень, особливо свого вчителя професора Ягича. Відень як музична столиця світу та непересічний рівень віденського університету дістають відгомін у незакінченому романі Франка «Не спитавши броду» [87, с. 83].

Українсько-польсько-австрійське питання як основний конфлікт твору увійшло в серцевину сюжету Франкового оповідання «Гриць і панич» [74]. Ця напружена й скомплікована річ з глибокоюемоційним зарядом обходиться без любовної інтриги. Натомість вона побудована на колізіях чоловічої дружби, еволюція якої проходить на тлі гострих національних і соціальних сутичок під час бурхливого 1848 року, року селянських заворушень і польського повстання. Селянський син Гриць, українець, дружить із сином польського шляхтича Пшестшельського Никодимом. Це взірць ідеальної дружби. Вона витримує найжорстокіші випробування: Грицьового батька шмагають різками з наказу батька Никодима; самого Гриця урядовці катують за те, що він переховував у себе на оборозі, а після допоміг втекти на угорський бік своєму другові Никодимові – агітатору й одному з організаторів польського повстання. За «політичне» Гриця віддають у солдати – в австрійську армію. Найшляхетніші риси характеру – вірність, жертовність аж до готовності вмерти за друга, витривалість аж до фанатизму – виявляє син українського селянина, незважаючи на класові й національні протиріччя. Щирогуманні, загальнолюдські почуття, здавалось би, переможуть усе те, що ділить людей. Однак фінал твору несподіваний: герої зустрічаються на барикаді по різні її боки, і Гриць убиває Никодима.

Серед мотивів цього вчинку, здійсненого в екстремальних умовах, не тільки ті знуцання, які витерпів Гриців батько від поміщика й розуміння того, що ніякої української проблеми польські повстанці не збираються вирішувати, а й почуття обов'язку жовніра австрійської армії. Адже ще перед

тим Гриць з усією рішучістю виявив перед польським генералом Бемом свої переконання українця, котрий проте вірний цісарській присязі: «Пане генерале, я австрійський вояк і присягав цісареві на вірність» [74, с. 69]. Поставлений у межову ситуацію, ситуацію вибору, герой вибирає Австрію, а не Польщу. У той історичний момент він не мав альтернативи: українського національного руху за побудову власної незалежної держави ще не було. Водночас було б спрощенством однозначно вирішувати в художньому творі такий складний вузол суперечностей. Вибір Гриця надто болючий. Його постріл, що повалив панича, «бачилось, прошиб і його власне серце» [74, с. 72].

Твір був надрукований у 1898 році. Писався він у час гострих конфліктів І. Франка з польським суспільством (провал на виборах до парламенту, цькування українського письменника з боку поляків за статтю про Міцкевича «Поет зради», звільнення з роботи в редакції «Kuriera lwowskiego») і має автобіографічний психологічний підтекст. У публіцистичних статтях І. Франко негативно ставився до польських повстань, до яких польська шляхта намагалась залучити українських селян, не думаючи захищати їхні інтереси. У творі «Гриць і панич», крім Гриця, ніхто з селян не виявляє полонофільських настроїв, а скоріше австрофільські. Вони розуміють, що питань соціального буття їхнього польські повстанці не збираються вирішувати.

Сам же автор «Гриця і панича» вже з 1880 року, коли він написав національний гімн «Не пора, не пора», виявив чітку орієнтацію на побудову незалежної української держави. Під час революції 1905 року він викриває централізм російської імперії, її політику визискування та оглуплення окраїн. У статті «Поза межами можливого» він демонструє віру в ідеал незалежності України. Російська інвазія в Галичину під час імперіалістичної війни викличе у хворого вже письменника гострий протест, який відобразився у ряді його ще досі не опублікованих віршів [86, с. 278].

Незважаючи на те, що Іван Франко й викривав вади австрійської державної системи, своєю прозою, а особливо повістю «Гриць і панич», він засвідчив схильність до об'єктивних порівнянь і до певних проавстрійських симпатій.

ВИСНОВКИ

Дослідження малої прози І. Франка дало змогу, зробити узагальнення та систематизацію поглядів і думок науковців щодо цих питань. Ми акцентували свою увагу на аналізі творів, їхній різнотипності та схожості.

У літературній спадщині І. Франка художній прозі належить одне з провідних місць. За період з 1875 по 1908 р. він написав понад 100 творів «малої прози». Ще з юнацьких літ белетрист поставив перед собою мету, що має змалювати життя галичан в усіх його верствах і проявах, проте такий грандіозний задум він повністю здійснити не зміг, бо довелося жити та працювати в умовах колоніального гніту Австро-Угорської монархії, боротися проти опору реакційних сил, потерпати від переслідувань, арештів, матеріальної скрути. За таких несприятливих умов І. Франко розширював тематичні горизонти української реалістичної прози збагачував її найважливішими проблемами сучасного йому життя. Його твори стали своєрідною реалістичною епопеєю галицького суспільства.

Художня проза І. Франка – новий етап у розвитку української реалістичної прози. Вихований на кращих зразках української та світової літератур, розвиваючи в нових суспільних умовах кращі традиції своїх попередників, І. Франко збагатив і підніс на вищий рівень реалізм української літератури, став письменником-новатором, творчість якого набула світового значення.

Франко-прозаїк основну увагу спрямовував на зображення сучасного йому капіталістичного суспільства, розкриваючи складні соціальні конфлікти, соціальні процеси, що відбувалися в ньому. Він не був «утішителем життя» і не створював ідилій, а належав до тих письменників, які зображували життя в усій його складності та суперечностях. Галерея його образів «ділиться на два табори: на кривдників, проти яких він гострить, як меч, своє слово, і покривджених, яким віддає своє серце» [35, с. 50.]

Позитивні герої творів І. Франка – це «покривджені» капіталістичним ладом люди, але вони, як правило, не темні світоглядно, а наділені життєвою

енергією, розумом, глибокими почуттями людяності та справедливості. У прозі І. Франка показане життя працездатного населення – робітників, селян, ремісників, трудової інтелігенції; життя людей декласованих, кинутих до «суспільного дна»; життя «верхів» суспільства – капіталістів, поміщиків, сільської буржуазії, попівства, буржуазно-шляхетської інтелігенції та урядового чиновництва; окрему тематичну групу становлять твори про дітей.

У франкознавстві були численні спроби відтворення біографії письменника за його белетристикою. У передмові до збірки «Малий Мирон та інші оповідання» І. Франко відкидає такий підхід, адже художній біографізм – це явище особливого характеру: «Матеріалом послужили всюди мої особисті спомини, які в оповіданнях «Отець-гуморист» та «Гірчичне зерно» переходять майже зовсім у мемуари... Та хоча і в інших оповіданнях цього томика автобіографічний елемент виступає досить живо, то все-таки не можна, як се чинив пок. Огоновський, приймати їх без застережень як частини моєї автобіографії, бо в усіх, крім автобіографічного елемента, маються виразні артистичні змагання, що домагалися певного групування й освітлення автобіографічного матеріалу» [76, с. 1].

Типовість реалістичного характеру творів І. Франка полягає в тому, що письменник, з одного боку, вдається до широкого узагальнення, а з іншого – до зображення конкретного, індивідуального. Таким чином, тип є своєрідним гармонійним поєднанням абстрактного, загального з конкретним, індивідуальним.

У літературно-критичній творчості І. Франка домінантним був соціально-психологічний компонент, хоча, як зауважив Р. Гром'як, його основа все більше переміщувалась до естетичного полюсу. Це аж ніяк не спрощувало ландшафту його культурного простору, у якому на загальнолюдському тлі все виразніше окреслювалися національні контури.

Стало відомо, що 1900–1913 роки – це був період модерністичних тенденцій. Поруч із порушенням соціально-психологічних, етнокультурних і національних проблем у прозі І. Франка спостерігаються звернення до

поетики імпресіонізму, символізму й сюрреалізму, використання нових технік письма, потяг до осягнення трансцендентного, заглиблення в сутність співіснування глобальних морально-етичних категорій, притчевість і параболізація художньої структури.

У композиційній структурі текстів І. Франка актуалізується внутрішній монолог, що сприяє спробам втілення техніки «потoku свідомості» у наративних стратегіях кінця XIX – початку XX століть. Письменник уже не обмежується фіксацією дій персонажів, а повноправно володіє внутрішнім світом кожного з них. Як наслідок, відкривається широке поле для експериментаторства й жанрових пошуків, що дають поштовх до переходу від традиційного до модерного українського роману.

Мала проза І. Франка є моделлю такої структури, у якій поєднуються естетичне та ідеальне, відбиваючи невичерпний смисловий потенціал тексту. Передусім, це спроба розкласти світ на бінарні опозиції, розгляд одиниць структури твору як елементів його системи, об'єднаних і пов'язаних відношенням протиставлення й тотожності. Це демонстрування можливості одночасно рухатися у протилежних напрямках завдяки миттєвій заміні носіїв одного асоціативного ряду іншим: це акцентуація на вклинення в контекст твору наднасичених емоційно-смислових образних структур, які руйнують очікуваний причинно-наслідковий зв'язок, підмінюючи причину процесу його атрибутом. На думку М. Ткачука, еволюція І. Франка відбувалася від психолого-натуралістичного «свідчення» до складної системи соціально-детермінованої характерології прози 80-90-х років, від розтину механізмів «діалектики душі», показу біфуркації особи до оголеного притчевого прочитання, глибин філософського осмислення проблем буття [63, с. 20].

Автор майстерно використав різноманітні прийоми і принципи моделювання дійсності та парадигматичних відношень між персонажами, щоб з незвичною повнотою розкрити внутрішній світ героїв, витворити цілісний світ у його єдності. Життєвий матеріал і авторське ставлення до

нього вимагали пошуку нових форм оповідної структури, освоєння різних жанрів малої прози.

Отже, І. Франко сприйняв і продовжив традиції попередників і сучасників у відображенні експлуатації робітників на промислах, але саме в розробці робітничої теми він і виявив себе новатором. У ранніх бориславських оповіданнях ми бачимо робітників як об'єкт жорстокої експлуатації. І. Франко побачив і відтворив те типове, що лише народжувалось, але вже мало виразну тенденцію перерости в масове явище. Саме тому бориславський цикл творів вважається видатним явищем не лише в українській, а й у світовій літературі.

Загальна тенденція до інтелектуалізації літератури зумовила франківські пошуки у третьоособовій наративній формі. У резюме монографії «Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка» М. Легкий констатує: «Можна ствердити беззастережно: разом із творчістю Франка українська література виходить із фази панування уснооповідності та вступає до іншої – фази урізноманітнення викладової природи новелістики, причому прикметних ознак цієї фази надає саме естетика Франка» [43, с. 147].

Ніхто з українських письменників не зробив стільки для розвитку української літератури, як І. Франко. Його кипуча натура та надпрацездатність залишили читачам у спадок близько сотні творів малої епічної форми. Своїми розмаїтими за тематикою та жанрами прозовими творами письменник збагатив скарбницю української літератури та культури.

І. Франко майстерно використав різноманітні прийоми та принципи моделювання дійсності й парадигматичних відношень між персонажами, щоб із незвичною повнотою розкрити внутрішній світ героїв, витворити цілісний світ у його єдності. Життєвий матеріал і авторське ставлення до нього вимагали пошуку нових форм оповідної структури, освоєння різних прозових жанрів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Басс І. Художня проза Івана Франка. Київ, 1965. 314 с.
2. Безхутрий Ю. Мала проза І. Франка 1900-х рр. у контексті художньої парадигматики перехідної культурної епохи : модель світу і модель людини. Українське літературознавство. Харків. 2008. Вип. 70. С. 172.
3. Белоножко В. «Перевтілення» Франца Кафки. URL : <https://www.kafka.ru/kritika/read/prevrashenie-prevrasheniya> (дата звернення 15.12.2014)
4. Білецький О. В майстерні художника слова. в 5 т. Т. 3. Київ, 1966 323 с.
5. Білецький О. Зібрання праць. у 5 т. Т. 2. Київ, 1965-1966. : Наукова думка, 1965–1966. 671 с.
6. Білецький О. Художня проза І. Франка. в 5 т. Т. 2. Київ, 1965. С. 433–436.
7. Вальтер Б. Франц Кафка : пер. с нем. Москва. 2013. С. 2–122.
8. Вервес Г. Як література самоутверджується у світі. Київ. 1990. С. 254.
9. Вечоркін І. Проза Івана Франка : Ідіостильові проявники. Українське літературознавство. 2014. Вип. 78. С. 126–140.
10. Гаврилів Т. Чотири версії одного перетворення. Львів. 2012. С. 3.
11. Гаєвська Л. Іван Франко. Романтизм, натуралізм, реалізм. Київ, 1991. С. 144.
12. Госовська М. Феміністичні моделі прози Івана Франка : до проблеми наукового і художнього мислення. Парадигма. 2009. Вип. 4. С. 71–80.
13. Гольберг М. Оповідання Івана Франка «Борис Граб». Українське літературознавство. Львів. 2010. Вип. 72. С. 43–51.
14. Горб О. Символіка морально-етичних метаморфоз у новелістиці М. Хвильового та Ф. Кафки. Філологічні науки. Запоріжжя, 2008. № 1. С. 61.
15. Гуменний М. До проблеми авторської особистості в дитячих оповіданнях І. Франка. Херсон, 2000. № 3. С. 62–64.
16. Гундорова Т. Іван Франко. Твори у 3-х книгах. Кн. 3. Київ, 1997. С. 305.

17. Гундорова Т. Інтелігенція і народ в повістях Івана Франка 80-х років. Київ. Наукова думка, 1985. С. 7.
18. Гундорова Т. Погляд на «Марусю». Слово і час. Київ. 1991. № 6. С. 15–22.
19. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискусія раннього українського модернізму. Львів, 1997. С. 473.
20. Гундорова Т. І. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. Київ, 2006. С.18.
21. Денисюк І. Барва, мелодія й температура sensations і sentiments. Невичерпність атома. Львів, 2001. С. 109–116.
22. Денисюк І. Казковий чудесний покажчик у новелі Франка «Неначе сон». Львів, 2001. С. 9–12.
23. Денисюк І. Літературна готика і Франкова проза Парадигма. Львів. 2004. Вип. 2. С. 142–154.
24. Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. У 3 т. 4 кн. Львів, 2005. С. 9.
25. Денисюк І. На перехресті часів (замість автобіографії). Львів. 1998. 249 с.
26. Денисюк І. Новаторство І. Франка-прозаїка // Українське літературознавство. Львів. 2008. Вип. 70. С. 8–9.
27. Денисюк І. Про два типи новели у творчості Івана Франка // Невичерпність атома. Львів. 2001. С. 96–97.
28. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Київ, 1981. С. 112.
29. Денисюк І. Способи оповіді в малій прозі І. Франка. Українське літературознавство. Вип. 7. Львів, 1969. С. 14.
30. Демська-Будзуляк Л. Гендерна інтерпретація жіночих та чоловічих образів в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. Слово і час. 2005. № 4. С. 10–16.

31. Довганич Н. Наративна структура та художній психологізм роману Івана Франка «Основи суспільності» // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів. 2015. Вип. 62. С. 197–202.
32. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ. 1995. 688 с.
33. Жирмунский В. Литературные течения как явление международное. Сравнительное литературоведение. Ленинград, 1979. С. 101–103.
34. Жук Н. Проза Івана Франка. Київ, 1977. 175 с.
35. Каневська Л. Психологізм романів Івана Франка середини 80-х–90-х років : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук : спец. 10.01.01. Київ, 2004. С. 20
36. Кафка Ф. Перевтілення : пер. з нім. Київ, 2017. 160 с.
37. Кафка Ф. Перетворення : пер. з нім. Мюнхен, 1989. 260 с.
38. Кир'ячук Б. Романи Івана Франка 90-х років ХІХ століття : проблема часопростору. Київ, 1993. 20 с.
39. Книш І. Франко і рівноправність жінки. Вінніпег, 1956. С. 114.
40. Коцюбинський М. Твори в 6-ти томах. Т. 4. Київ, 1962. С. 50.
41. Кравець Я. Іспаномовний Іван Франко : критика, поезія, проза. Українське літературознавство. 2015. Вип. 79. С. 85–93.
42. Легкий М. Великий шум Івана Франка і до поетики модернізму. Українське літературознавство. Львів, 2003. Вип. 66. С. 78–93.
43. Легкий М. Іван Франко і канон українського модернізму. Франкознавчі студії. Дрогобич, 2001. С. 83–93.
44. Легкий М. Майстерність Франка-портретиста. Франкознавчі студії. Дрогобич. Коло, 2007. Вип. 4. С. 182–193.
45. Легкий М. На шляху до модернізму (Іван Франко у пошуках нової комунікації). Вісник Львівською університету. Серія філологічна. Львів, 2004. Вип. 35. С. 141–149.
46. Легкий М. Потік свідомості в прозі Івана Франка. Літературознавство. Київ, 2000. 523 с.

47. Легкий М. Проза Івана Франка початку ХХ століття. Слово і час. Київ, 2015. № 6. С. 3–11.
48. Легкий М. Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка. Українська філологія. Львів, 1999. С. 18–19.
49. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. Львів, 1999. С. 147.
50. Легкий М. Франко у ХХ столітті. Новий етап діалогу в прозі. Літературознавчі зошити. Львів, 2001. Вип. 1. С. 98–109.
51. Лозинський В. Перетворення Кафки. Київ, 2011. С. 6.
52. Луцак С. Історіологічність образних доміант письменника (на матеріалі творчості І. Франка). Слово і час. Івано-Франківськ, 2003. № 5. С. 31–38.
53. Ляшкевич П. Від «Semper idem» до «Semper tūo» Івана Франка. Українська філологія : Школи, постаті, проблеми. Львів, 1999. С. 29–30.
54. Мейзерська Т. Проблема психологізму і концепція образу у творчості І. Я. Франка. Діалог душ. Одеса, 2001. С. 73–78.
55. Мельник В. Модернізм української прози : генеза, розвиток, історичне значення. Сучасність. 1996. № 12. С. 106.
56. Мельник В. Суворий аналітик доби : Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. Київ, 1994. 319 с.
57. Моклиця М. Модернізм як структура : Філософія. Психологія. Поетика. Луцьк, 1998. 390 с.
58. Нагірний М. Кафка Франц оповідання : пер. з нім. Мюнхен, 1989. С. 365–370.
59. Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму». Слово і час. 1997. № 11/12. С. 44–48.
60. Овдійчук Л. Вивчення новели І. Франка «Сойчине крило» в школі. Волинь - Житомирщина. 2006. № 15. С. 220–225.

61. Овдійчук Л. Лірична драма у прозі про непереможне кохання : вивчення новели Івана Франка «Сойчине крило». 2010. № 3. С. 23–25.
62. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ, 1999. С. 68–69.
63. Павлусів Н. Парадигма конструювання образів правового в українській художній літературі. Часопис Київського університету права. 2015. № 4. С. 32–36.
64. Пастух Т. Романи Івана Франка. Львів, 1998. 136 с.
65. Петров В. Українська література. Мюнхен; Львів, 1994. С. 184
66. Печарський А. «Сойчине крило» І. Франка – «Лист незнайомки» С. Цвайга : аналогії та психоаналітичні інтерпретації. Слово і час. 2017. № 11. С. 72–77.
67. Поліщук В. Новелістика Михайла Старицького. Черкаси, 2002. С. 74.
68. Сізова К. Людина у дзеркалі літератури : трансформація принципів портретування в українській прозі ХІХ – початку ХХ ст. Київ. Наша культура і наука, 2010. 320 с.
69. Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка. Монографічне дослідження. Тернопіль, 2003. С. 3.
70. Ткачук М. Жанрова структура романів Івана Франка. Тернопіль, 1996. 123 с.
71. Ткачук М. Західноєвропейська романна традиція і жанрова матриця роману «Основи суспільності» Івана Франка. Донецьк, 1995. С. 29.
72. Годчук Н. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища» : простір і час. Львів, 2002. С. 47.
73. Фащенко В. У глибинах людського буття : Етюди про психологізм літератури. Київ, 1981. С. 135.
74. Франко І. Гриць і панич. Львів, 1903. С. 39–179.
75. Франко І. Думки профана на музикальні теми. Зібр. творів у 50 т. Київ. Наукова думка, 1982. Т. 36. С. 52–54.

76. Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних. Зібрання творів : У 50 т. Київ. Наукова думка, 1986. Т. 26. С. 20.
77. Франко І. Задачі і метод історії літератури. Зібрання творів : У 50 т. Київ. Наукова думка, 1986. Т. 41. С. 13.
78. Франко І. Задля празника. Львів. 1911. С. 20–26.
79. Франко І. Зібр. творів : У 50 томах. Київ, 1976–1986.
80. Франко І. Земле, моя всеплодющая мати... : Вірші, оповідання, казки. Київ, 2000. 304 с.
81. Франко І. Зібрання творів : у 20-ти т. Київ. Держлітвидав, 1950–1956. С. 21.
82. Франко І. Зібр. творів у 50 т. Т. 41. Київ, 1976–1986. С. 524.
83. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку. у 50-ти т. Т. 34. Київ, 1976–1986. С. 365.
84. Франко І. Моя стріча з Олексою. Київ, 1978. Т.15. С. 48.
85. Франко І. Передмова до збірки «Малий Мирон і інші оповідання». Львів, 1903. С. 1.
86. Франко І. Поза межами можливого. Київ, 1986. С. 276–285.
87. Франко І. Поступ славістики на Віденському університеті. 1897. С. 81–84.
88. Франко І. Русько-українська література. Чернівці, 1911. С.1.
89. Франко І. Син Остапа. Львів, 1908. С. 212–215.
90. Франко І. Твори в 3-х т. Т. 1. Київ, 1991. 672 с.
91. Франко І. Ver parlar gentile // Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наук. думка, 1981. Т. 37. С. 8.
92. Харлан О. Іван Франко і польська проза на сторінках журналу «Червоний шлях» (1923-1936). Київські полоністичні студії. 2017. Т. 29. С. 498–502.
93. Хороб С. Український і польський драматургічно-сценічний модернізм зламу ХІХ – ХХ століть в інтерпретації Івана Франка. Київські полоністичні студії. Київ, 2017. Т. 29. С. 503–516.

94. Цапенко І. Про художні особливості повістей Івана Франка. Вип. 2. Київ, 1959. С. 36.
95. Ціхоцький І. Мовностилістичні особливості у Франковій прозі. Дивослово. 2005. № 2. С. 41–45.
96. Чернюк С. Евристичні аспекти дискусії І. Франка з М. Вороним у контексті українського модернізму. Волинь - Житомирщина. 2006. № 15. С. 45–51.
97. Чобанюк В. Психологізм оповідання Івана Франка «Терен у нозі». Івано-Франківськ, 2003. С. 43–46.
98. Чухим Н. Філософія статевого деморфізму у філософії просвітництва. Філософська думка. 2001. № 1. С. 34–35.
99. Швець А. Модель дитячого світу у прозі Івана Франка. Дивослово. 2005. № 9. С. 53–57.
100. Швець А. Образно-поетичний світ оповідання І. Франка «Під оброгом». 2006. № 1. С. 150–153.
101. Шупта-В'язовська О. Художнє сновидіння як тип художнього мислення. Збірник наукових праць. Вип. 1. Київ, 2004. С. 163.