

душі. А як одна половина залетить, то від твоєї душі буде залежати, чи прилетить і друга” [6: т. 22: 68].

Як слушно зауважував В. Франкл, “вислів “нерозділене кохання” – це вияв не лише співчуття до самого себе, але також й потворної насолоди своїм нещастям... Людина поринає у трагічний світ свого минулого для того, щоб уникнути можливого щастя у майбутньому” [5: 261–262].

Останні акорди оповідання сповіщають про те, що в передпокої на Массіно чекає якась незнайомка:

“– Пані? Стара? Молода?

– Не знаю. Завельонована. Я перепрошав – не хотіла йти. Скинула футро. Там холодно, а вона сидить у такій легкій сукні, червоній з білими цятками...

– Преси!” [6: т. 22: 93].

Що символізує легка червона сукня з білими цятками? Зцілення любов’ю? Амбівалентність цнотливості і розпусти чи народження нового життя? Важко сказати. Так само, як і припустити, чи щасливо склалася б доля Массіно і Марії в подальшому житті. Відтак автор у своєму оповіданні “Сойчине крило” дає збагнути, що любов – це не тільки взаємні стосунки з конкретною особою чи засіб подолання відчуженості, а нове джерело одкровення, духовне здоров’я, зріла установка, орієнтація характеру людини, що визначає її відношення до світу загалом.

Література:

1. Воїнственський М. Птахи. – К., 1984.
2. Горак Р. Тричі мені являлася любов. – К., 1987.
3. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. – Львів, 1999.
4. Мельник Я. З останнього десятиліття Івана Франка. – Львів, 1999.
5. Франкл В. Человек в поисках смысла. – Москва, 1990.
6. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Мирослава Крупка (Рівне)

Світ жінки у прозі Івана Франка

Творчість І. Франка належить до тих виняткових художніх феноменів, які з часом відкриваються все новими гранями і провакують дослідників до плідних пошуків.

Художня проза письменника неодноразово ставала предметом наукового аналізу. Варто відзначити ґрунтовні розвідки І. Басса [1], О. Білецького [2], Т. Гундорової [7]; [8], Н. Жук [14], Т. Пастуха [19], М. Ткачука [23], у яких детально досліджено прозову спадщину І. Франка.

Проблему художнього характеру, у межах якої є й предмет нашого наукового зацікавлення – світ жінки – порушено у роботах Т. Гундорової [7], С. Луцак [18],

Я. Поліщука [20], Б. Тихолоза [22], Н. Тодчук [25]. Так, Я. Поліщук вважає, що для І. Франка ідеалом вольового самодостатнього героя є еталон “цілого чоловіка”, зазначаючи, що “домінантною властивістю його є все ж не почуття, а інтелект, що забезпечує владу над почуттями та переживаннями” [20: 136]. Проте Я. Поліщук ідентифікує тип Франкового героя винятково з чоловічими персонажами. Подібну характеристику пропонує і Б. Тихолоз у статті “Цілий чоловік” в етико-антропологічній концепції І. Франка” [22: 32]. Визначаючи типологію центрального для Франкової романістики героя, Н. Тодчук зазначає, що “на перший план вийде різко окреслена постать чоловіка сильного характером і волею, але надзвичайно вразливого у внутрішньому, психічному житті [...] У житті його присутнє також сильне любовне почуття, між яким і почуттям обов’язку перед рідним народом відбувається ненастанна внутрішня боротьба” [25: 47]. Безперечно, жіночий тип відіграє важливу роль у з’ясуванні естетики такого героя, адже найчастіше ситуація випробування будується на зіткненні чоловічого раціонального прагматичного світу із ірраціональною деструктивною силою, яку несе в собі жінка. Появу у творах І. Франка сильної жіночої постаті, яку за впливом на життя оточуючих можна трактувати як фатальну, окреслено в роботі Т. Гундорової “Франко – не Каменяр”. Зокрема, дослідниця трактує таку героїню як явище розвитку модерної європейської культури [8: 127]. На важливості жіночого персонажа наголошує Л. Демська-Будзуляк: “Із других ролей вона впевнено переміщується на перший план і стає повноправним партнером чоловіка із відчуттям власної ідентичності й свободою вибору” [11: 10]. Проте системного дослідження світу жінки в прозі І. Франка ще не було, і це є завданням нашої статті. Зазначимо, що біографічний дискурс не є предметом детального обговорення, оскільки цей аспект досить ґрунтовно описано в літературознавстві [див.: 4; 5; 6; 10; 13].

Тема жіночої долі неодноразово ставала предметом прискіпливого аналізу як Франка-письменника, так і Франка-критика. У 1882 році він опублікував розвідку “Жіноча неволя в руських піснях народних” [26: т. 26: 210–253]. У цій статті досліджено відображення родинного становища жінки у фольклорних записках.

Рання проза І. Франка розвивалась у руслі традиційної естетики позитивізму. Жіночі постаті виведено за стереотипними схемами жінки-жертви. Важко погодитися з думкою дослідника І. Басса, що образ Фрузі (оповідання “Ріпник”) “був цілим відкриттям” і “знаменував народження нової людини в галицькому суспільстві і нового, ще не знаного позитивного героя в українській літературі” [1: 90]. Образ Фрузі є інваріантом теми “зведення” парубком дівчини, причому в традиційному любовному трикутнику (Ганка вбиває суперницю з ревнощів). Новим у творі є зображення соціального середовища спролетаризованого селянства, яке втратило ідеали цнотливої патріархальної моралі, і в цьому автор частково вбачає причини трагедії героїв.

Оповідання “Між добрими людьми” написано в руслі улюбленої народниками форми “з уст” героя-оповідача. У центрі твору історія повії, яку вона розповіла одному з клієнтів. Стара оповідна структура не дала авторові змоги вийти поза

межі традиційного трактування образу жінки як жертви соціальних умов та стереотипів. Ромуальда, яка крім непересічного імені мала ще й виняткову зовнішність, рано втратила батьків, була невольницею в дядьковому домі, від безвиході втекла з офіцером і прожила з ним півтора року в громадському шлюбі, проте консервативна суспільна свідомість змусила офіцера стрілятися на дуелі, і це призвело до втрати надії на одруження та розлучило їх. Автор вбачає причину трагедії героїні у вузькому життєвому просторі жінки у тогочасному суспільстві. Твір переносить жіночі проблеми в широкий суспільно-культурний контекст, порушує питання емансипації як пошуку альтернативної реалізації. Героїня вчилася у школі, проте батьки сподівалися, що виняткова зовнішність дівчини забезпечить традиційну кар'єру дружини, і вона перервала освіту. Драматизм ситуації зростає в міру того, як героїня втрачає можливість утримувати себе інтелектом, адже Ромуальда намагалася знайти роботу переписувачки, проте соціум протистоїть такій формі вияву жінки. Тобто автор традиційно описує проблему залежності реалізації людиною її природних задатків від соціального середовища. Зрештою, тогочасна мораль жіноче тіло проголошує значно більшою вартістю, ніж професійну придатність.

Як відомо, у творчій практиці І. Франка відзначається схильність до моделювання інваріантів тем та героїв. В оповіданні “Маніпулянтка”, письменник також торкається теми становища жінки в тогочасному суспільстві, проте вирішує її принципово модерно, руйнуючи стереотипний жіночий образ. Попри засадничу схожість – обидві героїні залишилися сиротами – Целя знайшла в собі сили протистояти обставинам і кинути виклик суспільній моралі. Життєва програма героїні вражає своєю цілеспрямованістю і прагматизмом: “В перспективі перед нею рисується по кількох або кільканадцятьох літах служби самостійний поштовий уряд десь на провінції, маленький домок з маленьким огородем у малім містечку. Квітки перед вікнами, стара служниця в кухні і тиха самітна світличка” [26: т. 18: 36]. Автор моделює тип емансипованого сильного характеру, який на той час переживає етап становлення переважно в художньому освоєнні жінок-письменниць: О. Кобилянської, Є. Ярошинської, Л. Яновської та ін.

Героїня однозначно позбавляється комплексу жертви. Більше того, проектується світоглядна еволюція героїні. За художньою логікою твору на початку Целя вимушено, в силу обставин, приймає таку долю, протестує проти суспільних норм та обов'язків, та, пройшовши жорстоку школу любовних стосунків, вона цілком усвідомлює свій життєвий вибір і постає як психологічно зрілий, внутрішньоцілісний, спрямований у перспективу характер. Целя ламає кодекс правил і модель поведінки, за якою єдине призначення жінки – стати повноцінною матір'ю і дружиною. Безперечно, спроба вийти поза традиційні межі приводить до конфлікту модерного індивідуума з консервативним оточенням, яке в оповіданні репрезентує панство Темницьких. Прикметно, що художня структура оповідання, зокрема портретні деталі, підкреслює нетиповість героїні. Так акцентується увага на короткому волоссі дівчини, яке вважалося зовнішньою прикметою емансипації. І. Франко ставить за мету запропонувати ідейну програму жіночої емансипації, складовою якої є

професійна діяльність, і через три шляхи показує генезу цього явища: “Стежкою направо йде купка жінок, у яких у серцях горе життя, розчарування і службовий ригор висушили відмолоджуюче джерело чуття і людської самодіяльності [...]”. Другою стежкою, наліво, йдуть істоти, якраз протилежні тамтим, живі, палкі і повні бажання жити, повні запалу до праці, повні посвячення і співчуття [...]. А третій шлях – середній. Іде ним мішана, найчисленніша компанія [...]. Але скарб найдорожчий: людськість, гідність і індивідуальність людська в тій громаді хорониться свято, переноситься як найцінніше насліддя все наперед, до далекої кращої будучини” [26: т. 18: 81–82]. Образ маніпулянтки прикметний ще й з погляду становлення та еволюції жіночого персонажа в прозі І. Франка, адже вона переборола спокусу стати фатальною жінкою для Стоколоси і уникла ролі жертви в стосунках з панством Темницьких. Образ Целіни є винятковим у творчості письменника з огляду на цілісність і цілеспрямованість її натури.

У незакінченому романі “Не спитавши броду” автор втілює програмову концепцію моделювання нового типу героя – національно-свідомого інтелігента-русина. Як уже зазначено вище, письменник вибирає любовну колізію як випробування героя стосунками з жінками: романтичною панночкою та досвідченою вдовою. Аби увиразнити психологічний конфлікт, він підкреслює, що обидві героїні не відповідають раціональному, прагматичному баченню жінки. Після зустрічі з Густею Борис дивується сам собі і змінам у своєму світогляді: “Його лікарські погляди на жінчину як на господиню, на матір будущих поколінь, збентежились, коли прирівняти її до сеї лялечки, мов виточеної з полупрозірчатої порцеляни” [26: т. 18: 365]. Героїня зображена як повна протилежність Грабу: відсторонена від реальності ідеалістка, яка живе мріями. Проте подальші події доводять, що саме жінка у вирішальній ситуації виявляється здатною на рішучі і принципові вчинки. Натомість, Борис намагається раціонально пояснити свій стан закоханості і, не знаходячи відповіді, вважає себе причарованим. У художнє полотно твору вплетено легенду про квітку лотос: хто доторкнувся, то мусить постійно повертатися до неї. Наголошено також на портретній схожості героїні з квіткою на основі кольорової гами, увага читача послідовно акцентується на білому кольорі: бліда шкіра, біле волосся, світлий одяг, який підкреслює невинність панночки. Борис потрапляє під вплив Густі, і вже не тішить себе надією, що “вона віск, з якого можна виліпити, що завгодно” [26: т. 18: 400], адже саме жінка нав’язує йому свій спосіб світосприймання: “Тепер він не тільки нічого, крім Густі, не бачив і не чув, але нічого не бажав навіть, не боявся, не надіявся” [26: т. 18: 411]. Тому відмова сприймається як духовна катастрофа. Письменник вводить у сюжет детективні елементи, заплутує ситуацію, а позиція героїні видається недостатньо вмотивованою. Герой відшукує соціальні причини, а дослідник М. Ткачук відстоює думку, що Густя хвора на сухоти [23: 21]. Образ Міхонської моделюється за стереотипом жінки-вампа. І. Франко підкреслює її агресивну сексуальність, яка керує всіма вчинками героїні. Вдова для Граба виявляється демоном з минулого, що руйнує майбутнє. Автор неодноразово використовує в подальшій художній практиці цей прийом. Проте пані Міхонська бачить у Борисі

не лише сексуального, привабливого чоловіка і патріота, як Густя, а й надійного та перспективного господаря та шлюбного партнера. Героїня страждає від низького соціального статусу жінки в суспільстві і сприймає це як особисту трагедію, адже не знаходить інших шансів влаштуватися в житті, крім зовнішності. “Боже мій! Якби то я була мужчиною. То я сама б не знала, яку найвищу, найкращу мету собі обібрати для здобування” [26: т. 18: 428], – говорить вона. Граб не витримує випробування почуттями і тому в стосунках з кожною із жінок, відчуває себе жертвою, знижується його роль як повноцінного суб’єкта.

Художні експерименти у царині становлення нового ідеологічного героя І. Франко продовжив у романі “Лель і Полель”, використавши уже апробовану матрицю випробування любовними стосунками. У розмірене і повне суспільної праці життя Гната та Владислава Калиновичів вривається жінка і кардинально змінює їхні долі. Змальовуючи портрет Регіни, письменник насамперед акцентує увагу на її ході, яка робить жінку впізнаваною (як і в романі “Перехресні стежки”). Автор, спостерігаючи за нею очима закоханого з першого погляду Гната, підкреслює як змінюється, залежно від ситуації, її зовнішність, і це художня підказка до розуміння психологічного типу героїні, яка виявляється майстерною акторкою і в площині почуттів. Регіна зображена фатальною жінкою, зв’язок із якою обертається для обох братів життєвою катастрофою. Героїня є поза родинною опікою, і не гребує жодними засобами, аби досягнути своєї мети (маніпулює почуттями Гната, методом шантажу змушує його зрадити справу всього життя, і, врешті-решт, відмовляється від свого слова, заради власної вигоди калічить людські долі). Регіна вибирає в житті активну, навіть агресивну позицію. Вона, відчуваючи враження, яке справила на Гната, використовує його, проте веде подвійну гру, намагаючись одночасно завоювати Владислава, який уособлює типову маскуліність – рішучий, енергійний, цілеспрямований. Закоханий Гнат, всього лишень сприймається як “тінь” свого брата. Погоджуюсь з Т. Бровіньок, що нерозділеність почуття зруйнувала цілісність натури Гната і призвела до зради самому собі [2: т. 2: 93]. Образ Регіни проектується за модерним зразком, вона виявляється здатною на деконструкцію стереотипів жіночої поведінки і навіть свідомо розхитує соціальні установки, першою пропонує серйозні стосунки: “Отже, маєш мене всю, як є. Я – твоя. Від тебе залежить моє життя чи моя смерть” [26: т. 17: 429]. Проте психологічно штучним видається світоглядне переродження героїні. У фіналі твору автор моделює принципово інший тип персонажа: подвижниця, яка присвятила своє життя вихованню дитини і служінню народу, принципово відрізняється від егоїстичної, владної, фатальної жінки, яка спричинила загибель братів Калиновичів.

Постать Анелі з роману “Для домашнього огнища” можна прочитувати як інваріант типу попередньої героїні. Пані капітанова постає як горда, самовпевнена і рішуча жінка, здатна на кардинальні дії у справі захисту власної родини. Письменник свідомо поглибив конфлікт, пропонуючи на перший план тему родини, і через неї діагностуючи соціально-культурний стан всього суспільства. Втративши надію на допомогу чоловіка, який по суті втік від домашніх клопотів, жінка змушена са-

мостійно виконувати і чоловічі функції матеріального забезпечення родини. Капітан Ангарович зображений безвідповідальним та інфантильним, дружина характеризує його як “прямодушну, сентиментальну дитину”. Чоловік бачить родину як мрію, як ідеал, як духовну субстанцію, але в реальному житті виявляється не здатним поступитися егоїстичними забаганками, аби допомогти дружині і дітям. Твір набуває і виразної феміністичної спрямованості, адже жінка з малолітніми дітьми залишена на ласку, або неласку чоловіка. Гостро звучить і проблема жіночого виховання та освіти: “Вихована в достатку і розкошах, в тісних середньовічних поглядах, зда- лека від дійсного життя і його боротьби, [...] не привикла до ніякої позитивної праці, в часі своєї молодості на те тільки була приготовувана, щоби бути куклою, ідеалом, надземною істотою, божеством і забавкою мужчини, але не людиною, не горожанкою” [26: т. 19: 116]. Враховуючи це, більшість дослідників – Н. Жук [15], Б. Сохацький [21], М. Ткачук [23], Н. Тодчук [25] – трактують образ Анелі як жертви тогочасного суспільства. Безперечно, соціальний чинник дуже важливий у баченні цього образу, проте, на нашу думку, визначальними є психологічні особливості ха- рактеру персонажа. Вже при першому знайомстві всіляко підкреслюється діяльна натура героїні, автор системно наголошує, що Анеля постійно зайнята роботою. У розмові з подругою подано відповідну самохарактеристику: “Знаєш, така вже моя вдача, що ані хвилі не можу дармувати” [26: т. 19: 8]. Тому, аби врятувати родину, яка є для жінки абсолютною цінністю, вона вступає в ризиковану гру. Прикметно, що Анелія з самого початку свідомо свого програшу, і, відповідно, амбівалентність її образу проявляється і у вчинках, які, на думку Н. Тодчук, вступають у суперечність із вербальним рівнем [25: 91]. Героїня, зрештою, сама себе заганяє в клітку, і тому самогубство бачиться одночасно і виходом з глухого кута. За словами А. Коваль- чук, “це не лише власний самосуд, а й відчай людини, намагання досягнути спокій в іншому світі” [16: 50].

У повісті “Основи суспільності” героїня також чинить злочин в ім’я родини, свого єдиного сина. Описано історію життя пані Олімпії Торської, гонорової шляхтянки, яка за примхою долі змушена доживати в бідності та скруті на руїнах колись величного маєтку, який символічно відображає і теперішній її стан. Автор за допомогою художньої ретроспективи змальовує стосунки героїні з отцем Нестором, який багато років тому був учителем у домі її батька, а пізніше, після довгої розлуки, став її коханцем і батьком єдиного сина Адася. Олімпію відрізняє аристократичний гонор і неухильне дотримання норм та стереотипів шляхетської поведінки. Можна погодитися з М. Ткачуком, який назвав повість “драмою без загибелі”, оскільки герої “підкорюються усталеному порядку речей, вони пішли на компроміс з соціальною дійсністю” [24: 29]. Так, Олімпія не чинить жодного спротиву, коли її насильно розлучають з коханим Нестором: “Була ще молоденькою дівчиною, та все-таки знала, що графській доньці іменно так треба зробити, коли їй трафилосся таке нещастя полюбити плебея” [26: т. 19: 148]. Так само добровільно прирікає себе на життя з деспотом-графом, а коїть злочин лише для того, аби достойно, як прийнято у вищому світі, одружити свого сина. Для отця Нестора Олімпія є фаталь-

ною жінкою, адже зустріч з нею перевернула все його життя. Герой відмовився від своїх амбітних планів поліпшити долю народу, і став його визискувачем. У нещастях він звинувачує винятково жінку: “Адже я навмисно, штучно погасив у своїм серці любов до людей, до всього на світі! Через вас погасив, через дурну дитячу примху” [26: т. 19: 207]. В його уяві героїня демонізується і постає в новому світлі: “В тій жінці, що досі являлася дамою, м’якою, ніжною, вищою істотою, він уперве тепер почув існування звіра, хижої бестії, що дрімає на дні кожного чоловіка” [26: т. 19: 210]. Цікавим видається спостереження С. Луцак про те, що магічну силу образу жінки І. Франко пов’язував із впливом архетипних образів міфологічного походження на неусвідомлювану психічну сферу індивіда. “З неї, очевидно, і виросла унікальна для української літератури “поетика страху” Франкових текстів, де домінантно присутній образ демонічної фатальної жінки” [18: 37], – підсумовує дослідниця.

Роман “Перехресні стежки” побудований на художньому принципі актуалізації минулого в сучасності. Адвокат Євген Рафалович – програмовий герой письменника, ідеальний образ “цілого чоловіка”. Він чітко виконує своє призначення служити людям, навіть зустріч з колишньою коханою, образ якої неухильно супроводжував його, не змушує відмовитися від своїх планів, як це зробив Борис Граб (“Не спитавши броду”), Гнат Калинович (“Лель і Полель”), отець Нестор (“Основи суспільності”). Регіна теж була для Рафаловича фатальною жінкою, але герой змодельований винятковим оптимістом, тому нещасливе кохання не зламало його, а дало сили для подальшої праці. Образ Регіни виписаний з великою художньою майстерністю, спроектований з кількох принципово різних кутів бачення, і трактується багатозначно. Для Рафаловича – це перш за все нездійсненна мрія, ідеал, духовна складова його життя, більше химера, аніж реальна особа, тому він виявляється нездатним розгледіти в реальній жінці те, що хвилювало його десять років тому: “Ся Регіна – то не була його Регіна. То була якась виблідла, невдала копія його ідеалу” [26: т. 20: 262]. Врешті-решт героєві виявляється не потрібною жодна реальна людина. Свідома цього також Регіна, на прощальній зустрічі вона говорить: “Та й за що вам любити мене? Чим я була для вас досі? Що дала вам, крім того, що ви самі зробили з мене в своїх мріях?” [26: т. 20: 413]. В очах суспільності Регіна однозначно виглядає жертвою, адже автор готує читача до зустрічі з нею, наперед описуючи нещасливе подружнє життя. У стосунках зі Стальським, Регіна є одночасно і катом, і мученицею, адже принципова психологічна неналаштованість жінки на подружнє життя, усвідомлені почуття до іншого, несхильність до пошуку компромісів – роблять долю Стальського, додаючи сюди його психічні хвороби, трагічною. Водночас психопатична ненависть Стальського перетворює дружину на “внутрішнього” мерця, на чому неодноразово наголошувала сама Регіна. Загалом родинне життя І. Франко зображає однозначно нещасливим – це і подружжя Темницьких (“Маніпулянтка”), Андрониковських (“Тригація”), Гольдкремерів (“Воа constrictor”), батьки Ромуальди (“Між добрими людьми”), подружжя Торських (“Основи суспільності”), діагностуючи хворобу суспільства, симптомом якої є

зруйнування інституції сім'ї, адже змальовані родини тримаються не на любові, а на ненависті.

Автор послідовно описує своїх героїнь заручницями тих ролей, яких вони прагнуть позбутися. У випадку Регіни ця роль прийнята добровільно. Символічним у творі є образ діаманта, який для героїні означав кохання, що ідентифікується з внутрішньою суттю людини. Виявляється, що відмовившись від Рафаловича, Регіна відмовилася від самої себе, проте прозріння прийшло запізно. Вона робить спроби повернути час, проте досить швидко усвідомлює марність і приреченість цієї ідеї. Пекельне подружнє життя героїня сприймає як спокуту за зраду самій собі: “І скільки я витерпіла, караючись – за що? За те, що в рішучій хвилі збилася з дороги, не знайшла сильної волі, щоб піти за голосом серця! [...] Я згрішила – против себе самої, против власної душі, і кладуся за кару” [26: т. 20: 406]. Цікавою видається думка М. Ткачука про співвіднесеність образу Регіни з біблійною Магдалиною [23: 106]. Безперечно, у життєвій драмі героїні відчутна і соціальна складова, яка не передбачає для жінки іншої реалізації, ніж заміжжя, на цьому, зокрема, наголошує М. Гуняк [9: 83]. Уся художня модель твору уможливорює трагічний фінал долі Регіни.

Образ Киценьки (оповідання “Батьківщина”) є інваріантом постаті фатальної жінки. Героїня показана очима закоханого в неї чоловіка. Вона постає таємничою, навіть не стільки людиною, скільки мрією, химерою, покликаною нести страждання. До зустрічі з цією жінкою герой мав всепоглинаючу пристрасть – землю, батьківщину, до якої був прив’язаний єдино і неподільно. Повія перевертає все життя і кардинально змінює ціннісні пріоритети. Уже перша зустріч виявилася для героя фатальною: “І я станув без власної волі, без сили, без тям. Чув, що судьба заглянула мені в очі і що не втечу від неї” [26: т. 21: 405]. Автор ставить Опанаса у ситуацію вибору між внутрішньою потребою, любов’ю до батьківщини і почуттям до жінки. Проте для Опанаса так питання навіть не стоїть, усе було визначено наперед. Він бачить своє призначення служити жінці, навіть ціною зради самого себе. Постать Киценьки трактується багатозначно, як зазначає М. Легкий: “Цей демон ночі водночас спонукає людину до високої, світлої, майже святої праці на благо народу, і в цій праці – спокута за вчинений гріх” [17: 128]. Саме образ Киценьки остаточно закінчує руйнування стереотипного жіночого характеру і апробує у художній практиці образ жінки-мрії, спокусниці. Автор моделює тривожний, емоційно невірноважений тип, який постійно перебуває у стані пошуку. Її життя – це втеча від щоденної монотонності, гонитва за сильними враженнями. Киценька подібна до героїні оповідання “Bella donna” Г. Хоткевича, проте І. Франко дещо згладжує еротичну тональність, посилюючи духовну складову. Киценька, безперечно, належить до владних, вольових натур. Вона цілком свідомо вибрала такий спосіб життя і прожила його вільно і феєрично: “Життя, дало мені все, що могло дати, нехай же смерть бере все, що може взяти”, – говорила вона [26: т. 21: 422]. Автор пропонує нове трактування образу жінки легкої поведінки, адже до цього вона винятково бачилася як жертва соціальних умов, і сам Моримуха схилиється

до такого сприйняття: “Мені набігали на ум різні положення, де дівчина, ніби то пропаща, являлась героїнею, що жертвувала свою честь на удержання своєї рідні” [26: т. 21: 409]. Письменник розвінчує стереотипи, моделюючи цілком модерний самосвідомий образ.

В оповіданні “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 і має прагнення міцного любовного зв’язку. Саме психологічна невірноваженість, романтична наївність і водночас здатність на рішучі, вольові дії, готовність кинути виклик суспільній моралі і 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” [8: 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 [12: 42]. Однозначно підкреслено фатальність вчинку героїні не лише для її подальшого життя, а й для долі Хоми. Стосунки зі 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 і не зміг їй допомогти. Проте саме в цьому оповіданні І. Франко втілює ідею про всеперемагаючу силу кохання.

У прозі І. Франка світ жінки складний і неоднозначний. Жіночі персонажі умовно можна поділити на такі типи: жінки-жертви, емансипованої особистості та фатальної жінки, проте в художній практиці вони нерідко проєктуються в одному персонажі. Автор став новатором у моделюванні жіночого характеру, наближаючи його до естетики модерного героя.

Література:

1. Басс І. Художня проза Івана Франка. – К., 1965.
2. Білецький О. Художня проза І. Франка // Білецький О. Збір. праць: У 5 томах. – К., 1962.
3. Бровіньок Т. Естетичні принципи освоєння сучасності та конфлікт особи і середовища у повісті І. Франка “Лель і Полель” // Українське літературознавство. – Львів, 1980. – Вип. 34.
4. Горак Р. Жінка, яка йшла поруч // Жовтень. – 1980. – № 11.
5. Горак Р. Ілюзії, ім’я яким любов: Документальна повість // Дзвін. – 1996. – № 7.
6. Гузар З. Перехресні стежки поезій І. Франка // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2000. – № 6.
7. Гундорова Т. Інтелігенція і народ в повістях І. Франка 80-х років. – К., 1985.

8. Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельборн, 1996.
9. Гуняк М. Роман Івана Франка “Перехресні стежки”: світоглядно-антропологічний аспект. – Дрогобич, 1998.
10. Гутиря С. “Більш, ніж меч, і огонь...” (Жінки в житті та інтимній ліриці Івана Франка) // Вітчизна. – 2005. – № 1/2.
11. Демська-Будзуляк Л. Гендерна інтерпретація жіночих та чоловічих образів в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Слово і час. – 2005. – № 4.
12. Денисюк І. Невичерпність атома. – Львів, 2001.
13. Денисюк І., Корнійчук В. Подвійне коло таємниць: Нові матеріали до історії “Зів’ялого листя” // Дзвін. – 1990. – № 8.
14. Жук Н. Проза Івана Франка. – К., 1977.
15. Жук Н. Психологічна повість Івана Франка “Для домашнього огнища” // Українське літературознавство. – Львів, 1980. – Вип. 34.
16. Ковальчук А. Злочин та очищення // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2000. – № 6.
17. Легкий М. Художня оповідь у “Батьківщині” Івана Франка // Українське літературознавство. – Львів, 1995. – Вип. 60.
18. Луцак С. Історіологічність образних домінант письменника (на матеріалі творчості І. Франка) // Слово і час. – 2003. – № 5.
19. Пастух Т. Романи Івана Франка. – Львів, 1998.
20. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ, 2002.
21. Сохаський Б. Доля жінки в інтерпретації Івана Франка // Українське літературознавство. – Львів, 1984. – Вип. 42.
22. Тихолоз Б. “Цілий чоловік” в етико-антропологічній концепції Івана Франка // Слово і час. – 1999. – № 2.
23. Ткачук М. Жанрова структура романів Івана Франка. – Тернопіль, 1996.
24. Ткачук М. Західноєвропейська романна традиція і жанрова матриця роману “Основи суспільності” Івана Франка. – Донецьк, 1995.
25. Тодчук Н. Роман Івана Франка “Для домашнього огнища”: простір і час. – Львів, 2002.
26. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Інна Приймак (Хмельницький)

Проблема українсько-єврейських відносин в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. (на матеріалі прози Івана Франка та Любові Яновської)

Характерною ознакою української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. є тематична поліфонія. Процес розширення і оновлення тематики особливо помітним є у прозі, яка “вторгається в усі клітини складного суспільного організму, відгукується на епохальні політичні струси й катаклізми – революцію і війну, відбиває