

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ

УДК 821.161.2-34.09(477.85/.87)«190»І.Франко:111.12

ГУЦУЛЬСЬКИЙ ТРИПТИХ ФРАНКОВОЇ ПРОЗИ: СПЕЦИФІКА МОДЕЛЮВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ

Микола ЛЕГКИЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
Інститут франкознавства,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000,
e-mail: m_lehkyu@bigmir.net*

Розглянуто специфіку моделювання художнього світу в гуцульському триптиху Івана Франка, з'ясовано особливості поетики філософсько-психологічних оповідань-притч «Гуцульський король», «Терен у нозі» та «Як Юра Шикманюк брів Черемош», досліджено характерні ознаки філософського художнього дискурсу письменника в контексті української модерної прози.

Ключові слова: моделювання художнього світу, філософсько-психологічне оповідання-притча, художня умовність, фантастика, містика, готика, імпресіонізм, символізм.

Філософсько-притчевий цикл є одним із найяскравіших та найцікавіших у художній прозі Івана Франка. Він відзначається зверненням автора до глобальних філософських, історіософських, теософських проблем, параболізацією художнього світу, в якому персонажі опиняються перед непростими питаннями глибинного сенсу буття. До цього сузір'я увійшли «Гуцульський король» (початок 1900-х), «Староруські оповідання» (1900), «Хмельницький і ворожити» (1901), «Терен у нозі» (німецькою 1904, українською 1906), «Будяки» (1905), «Як Юра Шикманюк брів Черемош» (1906) [10, с. 19].

У межах циклу легко виокремлюються три твори, споріднені насамперед за гуцульськими топосами, етнічно маркованими персонажами, а також параболічною структурою, глибинним підтекстом, складною морально-етичною проблематикою, насаженістю інтелектуалізмом, – «Гуцульський король», «Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош». Є, отже, усі підстави вести мову про гуцульський триптих у прозі Франка, тобто різновид циклу, композицію з трьох самостійних мистецьких творів, пов'язаних спільним ідейним змістом та мотивом [11, с. 501–502]. Окрім того, названі твори об'єднує однотипна жанрова природа філософсько-психологічних оповідань з вагомими ознаками притчі.

Проза І. Франка початку ХХ століття виявляє потужну тенденцію до пошуку новітніх художньо-естетичних засобів та форм моделювання художнього світу. Ця тенденція бере свій початок наприкінці попереднього століття, що далі то більше виявляють та міцніючи. Власне, Франкова творчість не могла залишитися осторонь процесів оновлення української літератури (зокрема й прози). Слухаючи доповіді Міріама (Зенон Пшесмицького), полемізуючи з «Молодою Музою», читаючи твори молодших письменників (Володимира

Винниченка, Василя Стефаника, Марка Черемшини, Леся Мартовича та ін.) і захоплюючись ними, І. Франко у своєму творчому естві відчував напругу між старим і новим у літературі (його «Хлопська комісія», як він сам зізнавався, стара у порівнянні зі «Злодієм» В. Стефаника!), прагнув «йти за віком», встигати за молодшими, «модернішими» письменниками, тому шукав нових способів «оброблювання» тем і сюжетів, силкувався заглянути в «сутінки» людської душі, в оту «нижню свідомість» (несвідомість), яка, виявляється, є значно глибшою та багатшою на збережені враження, ніж свідомість «верхня» (власне свідомість). Ще Микола Євшан помітив, що «Франко сам стає до певної міри пропагатором модерних напрямів» [6, с. 147]. Має рацію сучасний дослідник Ю. Ковалів, коли зауважує, що І. Франко усвідомлював також свою відмінність від старших письменників (Івана Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Олександра Кониського та ін.) і водночас відчував певну спорідненість із Агатангелом Кримським, Михайлом Коцюбинським, Василем Стефаником, Лесею Українкою, Марком Черемшиною, «молодомузівцями», тобто з митцями, що їх назвав «Молодою Україною». Нерідко полемізуючи з ними, знаходив, однак, спільне розуміння специфіки мистецтва [9, с. 22, 23]. Можемо тепер сміливо говорити про виразні риси модернізму у прозі письменника, зокрема про такі його стильові різновиди, як декаданс (його елементи виразно помітні в оповіданні «*Odi profanum vulgus*», романі «Лель і Полель»), символізм («Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош»), сюрреалізм («Неначе сон», «Син Остапа»). Є й декілька суто імпресіоністичних оповідань і новел (їхній ряд започатковано ще «давньою» «Лесишиною челяддю», доповнено такими творами, як «Мавка», «Вільгельм Телль», «Полуйка», «Поки рушить поїзд», «Під оборогом», «Дріада»).

Відомо, що багатьма своїми рисами модернізм немовби повертається (на іншому рівні розвитку) до «старого» романтизму, зокрема у незалеженні особистості від суспільних умов її існування, абстрагуванням індивідууму від загалу, незвичністю й незвичайністю цієї особистості, відступом од наслідування й копіювання реальності, використанням ірреального й містичного тощо. Осмислюючи передумови модернізму як типу свідомості, Ю. Ковалів слушно стверджував: «Кризовий стан картезіанської моделі світу виявив неспроможність адекватно пояснити істотні явища буття, формувати художню дійсність на іманентній основі», адже «логоцентричні моделі світоладу не визнавали багатства людського серця, схематизували багатогранну дійсність. Позитивізм заводив літературу в глухий кут, а реалізм втрачав визнання універсальної стильової моделі, яка, обстоюючи принципи раціоналізму, нехтувала сутністю ірраціонального, чим зацікавилася інтелектуальна думка наприкінці XIX століття. Закономірно виникла нова система способів зображення, утверджувана разом з новим розумінням людини, коли істотнішим вважається все особистісне, нетипове, ідіографічне» [9, с. 11–12].

З іншого боку, глибокий зондаж у психологію персонажа, прискіпливе студіювання мотивів його поведінки, чого вимагав «науковий реалізм», логічно провокував І. Франка до пошуку нових засобів ословлення психічних процесів. Тож стара програма «наукового реалізму» також стала підґрунтям для створення цілком модерних творів. Такий хоча б приклад: у ранньому оповіданні «На роботі» (з циклу «Борислав», 1877) письменник оприявнив цілком нову (причому не лише для української літератури) техніку «потоків свідомості», яка «о власній силі йде» також в оповіданнях «Із записок недужого», «*Odi profanum vulgus*», новелі «Вівчар», романі «Перехресні стежки». Не випадково І. Франко називав натуралізм «батьком усіх тих (модерністських. – М. Л.) напрямів» [16, т. 35, с. 373]. Без певного перехідного етапу, «без апробувань різнопланових художніх моделей модернізм не міг постати

як у світогляді, так і в мистецтві», бо ж «у зіткненні напрямів спостерігаються зародження мережі “притягувань та відштовхувань”, непримиренний діалог між ними. Межові явища виникають на перетині систем образного мислення, які не вкладаються у береги напряму і вирізняються специфічною подвійною природою. У таких ситуаціях неминучі конфлікти між реальним та ідеальним, між реалістичним і модерністським типами світобачення» [9, с. 22].

Зрештою, до своїх колишніх творчих підходів І. Франко на зламі століть поставився надто критично: «Та й ще одно, оте вічне говорення про аналіз життя, характерів, душ чи навіть економічних відносин, що буцімто має бути метою, навіть найвищою метою поетів-белетристів. Пора б, нарешті, дати собі спокій з тим надуживанням наукового терміна там, де йому зовсім не місце. Аналізує – то зн[ачить] розкладає явище на простіші елементи хімік, психолог, статистик, економіст, але не поет. Навпаки, поетова задача зовсім противна аналізу: з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити цілість, пройняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животноїр. Се синтез в найвищій розумінні сього слова» [Курсив мій. – М. Л.; 16, т. 35, с. 110].

Видимими ознаками синтезу у Франковій прозі стали потужний філософський струмінь, схильність до оперування глобальними абстрактними категоріями (добро–зло), порушення проблем тео- й антроподицеї, параболізації художньої структури, сміливого застосування засобів художньої умовності, фантастики, ірреального, до ліризації й драматизації епічного тексту, що характерне зокрема й для творів гуцульського триптиха. Один із оптимальних способів омовити складність світобудови та внутрішнього всесвіту особистості – звернутися до жанру притчі з її багатозначністю, символізмом, можливістю множинності інтерпретацій. «Зв’язок з біжучим життям, який був в новелах з циклу “В поті чола”, значно ослаб, майже урвався в тих новелах, – зауважив Микола Євшан про Франкові твори початку ХХ століття, – вони сильно відбивають у собі особистий настрій автора або характер його наукових занять та інтересів. [...] Оповідання йде рівно, без ніяких хитрих видумок, просто, без афектації і силування займати читача. В тім спокою оповідань, в їх рівній бесіді, в простій композиції – вся сила Франка» [6, с. 149].

Можна ствердити, що проза І. Франка – своєрідна художня ноосфера, у якій спостерігається рух від глобальних проблем людини й людства через вирішення цих проблем до гармонізації стосунків у вимірах «людина–людина», «людина–суспільство», «людина–природа», «людина–Бог», про що свідчать його тексти початку ХХ століття: «Гуцульський король», «Хмельницький і ворожбит», «Терен у носі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Неначе сон», «Під оборогом», «Дріада» та ін.

В основу сюжету незавершеного оповідання «Гуцульський король» покладено розповідь про оповитого легендами жорстокого мандатора Герлічку (Гердлічку, Грдлічку), «пана з Устерік», борця з опришками, котрий добрих два десятки років був справжнім пострахом для гуцулів. Цікаво, що І. Франко давно зацікавився гуцульськими піснями про опришків, зокрема про постать реального Грдлічки. Про це свідчать його фольклорні записи «Грдлічка і Юріштан» [17, т. 53, с. 153], «Опришок Мирон Штола» [17, т. 54, с. 115–116, 212–215], розвідка «Лук’ян Кобилиця» [16, т. 47, с. 248–288] та ін.

«Гуцульський король» – останнє з верстатних оповідань І. Франка, в якому чітко документалізовано час і місце розповіді: «У часі мо[його] побуту в Довгополі над Черемошем лі[том] 1898 р. трапилося так, що мене й жінку [одн]ої ночі страшенно розболіли зуби» [16, т. 22, с. 491]. Персонажі звертаються за допомогою до батька й сина Освіцінських, народних майстрів стоматологічної справи. Син блискуче видалає хворі зуби, адже майстерності

набрався від батька, колишнього короля стоматології на Гуцульщині. Після вдало виконаної операції старий Андрій за склянкою чаю розповідає про кривавого деспота Герлічку, прозваного гуцульським королем. Розповідь подано у формі спогадів, де цісарського мандатора введено з романтичною гіперболізацією: «Той, бувало, як крикне, аж гори дрожать» [16, т. 22, с. 493]; «Наші діти [...] схапувалися по ночах та верещали крізь сон: “Пан з Устерік! Пан з Устерік!” Люди [...] при лихій годині кляли одні одних словами: “А бодай тя Герлічкова неволя не минула!”» [16, т. 22, с. 498]; «То був на правду наш король, наш найвищий судія, такий, що не питав ані суду, ані права, лише міг брати, в кайдани кувати, катувати та вбивати кожного, хто йому подобався» [16, т. 22, с. 497]. Проте старого Освіцінського найбільше хвилює проблема різкої переміни грізного мандатора: «Знаєте, панчику любий, я видів його, як був такий великий, що аж нам, усім гуцулам, сонце заступав, та бачив його, як зробився такий маленький, що лиш у дошки клади» [16, т. 22, с. 496].

Для з'ясування ситуації у твір введено ще одного оповідача, Андрієвого знайомого, котрий знає подальшу долю Герлічки. Деспот, як виявилось, психологічно не витримав сильного волевияву своєї четвертої дружини, яка пограбувала його та втекла з коханцем. «Кажуть, що три дні й три ночі сидів як остовпілий на однім місці, не їв, не спав, але тяжко зітхав і кліпав очима, ніби плакав, а коли устав по трьох днях, то його не пізнали, [...] то був сивий як лунь, поморщений, зломаний, мов у ступі заопиханий» [16, т. 22, с. 499].

Так у філософсько-психологічному оповіданні І. Франко порушив проблему індивідуальної та соціальної природи деспотизму. На кожного кривавого й страшного тирана обов'язково знайдеться свій деспот, не менш жорстокий та свавільний. Пасіонарна особистість нерідко виявляється слабкою й безпорадною, коли відчуває таку ж силу характеру в іншій особистості. Зло рано чи пізно залишиться покараним.

Оповідання-притча **«Терен у носі. Оповідання з гуцульського життя»** вперше надруковано німецькою мовою під назвою «Ein Dorn im Fusse. Eine Erzählung aus dem Huzulenleben» (1904), а 1906 – в автоперекладі українською. В українському варіанті розповідь веде автор, у німецькому – оповідач, сільський священик, якого покликано на сповідь до головного персонажа.

Гуцул Микола Кучеранюк не може померти. Варто зауважити, що притча рідко вдається до тонкого психологічного аналізу. Її персонажі в цьому сенсі досить схематичні і є носіями певних концептів, покликаних до реалізації авторських ідей. Але в оповіданні-притчі «Терен у носі» психологію Миколи Кучеранюка виписано детально, з усіма подробицями перебігу психічних процесів. Актуалізація внутрішніх станів персонажа та пов'язаних із ними рис його зовнішності ґрунтується на враженнях та рефлексіях автора, котрий до власних спостережень долучає й рефлексії самого Миколи: «Та чим більше сонце хилилося над західним обрієм, тим більше почав у його душі ворухитися якийсь неспокій» [16, т. 21, с. 376]; він стежить, «бачилось, з якоюсь дивною тривогою за бігом сонця», міряє оком кожний клуб диму, туман, що підіймається з лісу, аж поки сонце не потоне «в криваво-червоних хмарах, мов розпалена куля в воді» [16, т. 21, с. 377]. Гуцул вважає себе «чужинцем, відлученим»; стан його здоров'я змінюється контрастно, а єдине, що він робить з упертим задоволенням – то сходить на верх гори і дивляється в захід сонця. «Лиш його неспокій збільшався раз у раз»; «його тіло вихуділо, його волосся за тих кілька день побіліло, як сніг, а в очах тліли якісь несамовиті огники. Спати не міг ані вдень, ані вночі, а як інколи вночі сон його зломить, то зараз починає стогнати і хлипати і прокидається, весь облитий потом тривоги» [16, т. 21, с. 377].

Щоб розгадати загадку життя і смерті, яка виникла перед ним, він розповідає сусідам історію, що трапилася з ним сорок років тому, коли Микола був «найгірший забіяка в селі і найліпший керманич на весь Черемош» [16, т. 21, с. 378]. Центральною в цій розповіді є постать хлопця-підлітка, який на його очах зсунувся з дараби й потонув у водах бурхливої гірської ріки. Той випадок залишив незгладний слід у душі персонажа. Після стресу й прострації керманича огортає страх, мучать докори сумління, і цих відчуттів він не може позбутися все своє життя. «І тепер він (хлопець. – *М. Л.*) мені показується щоночі в сні і все усміхається до мене жасним усміхом, і не говорить ані слова, і махає сніжно-білою рукою вниз за водою, – завершує розповідь Микола. – І тому не можу вмерти, бо його душа ще не заспокоїлася і тому не допускає й мою душу до спокою» [16, т. 21, с. 386]. Можемо ствердити, що техніка опису й манера відтворення чуттєвих та психічних перебігів у естві персонажа зближують твір з поетикою імпресіонізму – модерної течії, що наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть яскраво виявила себе у творчості І. Франка, а також М. Коцюбинського, Ольги Кобилянської, Марка Черемшини та інших письменників.

Розтлумачити Миколі сенс усього, що трапилося, береться його одноліток і приятель, схильний до філософування Юра. Перш ніж пояснити все буквально, він розповідає страшну пригоду, яка трапилася з ним, коли він був дитиною і разом з іншими дітьми біг купатися до Черемоша. (Композиційний прийом поєднання двох чи більше історій Майк Йогансен назвав «принципом Шахерезади» [Див.: 7, с. 99]). Перестрибнувши через вориння, хлопець відчув раптовий різкий біль у нозі – в п'яту встромилася велика тернова колючка, котру він змушений був довго витягувати з ноги. А раптовий паводок, що стався на ріці, призвів до загибелі тих дітей, котрі купалися в Черемоші. «А погадай про той терен, Миколо! – перервав йому Юра. – Як він мене заболів і запік у самім серці! А проте, коли я пізніше роздумував над ним, то властиво він урятував мене від смерті» [16, т. 21, с. 389].

Розповідь Юри стає ключем до розгадки феномену Миколи, надає оповіданню ознак притчі з її тяжінням до глибинної «премудрості релігійного моралістичного плану» [1, с. 170], параболізуючи його структуру. «Притча інтелектуальна й експресивна, – слушно вважав Сергій Аверинцев. – Її художні можливості полягають не в повноті зображення, а в безпосередності вираження, не в струнності форм, а в проникливості інтонацій» [1, с. 170]. Випадок із терном персонаж проектує на історію з утопленим хлопцем: «Так само мені видається твоя історія й твій гріх. Молодим парубком ти був п'яниця, забіяка й марнотратник. Зневажити, поганьбити або й побити безневинного чоловіка, знасилувати дівчину – се для тебе було так легко, як випити чарку горівки. [...] А нараз ти зробився зовсім іншим чоловіком, перестав пити, перестав заходити до шинків, водитися з п'яницями й опришками [...]. Знаєш, як то ще наші діди та батьки говорили: “Коли Бог хоче чоловіка направити, то не мусить з неба злізати та прутом бити”. То він і тобі вбив такий терен у сумління, що ти мусив почувати його шпигання весь свій вік. [...] Розумієш тепер, що значить твій гріх, Миколо? Се не був гріх, се була ласка Божа, що являлася тобі як болоче тернове шпигання» [16, т. 21, с. 389–390].

Отже, Кучеранюкова пригода сприймається як певна даність, як «змодельована ситуація», в яку вміщено людину [14, с. 98]. Априорною ознакою притчі є її «вихід» до морально-етичної проблематики. Вільям Голдінг писав: «Автор притчі є моралістом. Він не може вигадати історії, в якій би не було повчання людям. Укладаючи на свій лад свої знаки, він досягає не глибини на багатьох рівнях, а того, чого й очікується від знаків – послідовної значущості. Отже, за природою свого ремесла автор притчі дидактичний і

прагне дати моральний урок» [Цит. за: 13, с. 49]. У творі І. Франка «моральний урок» дає не автор, а один із персонажів.

Образ терну – наскрізна деталь в оповіданні-притчі, багатовимірний й поліфункціональний: по-перше, вона поєднує обидві історії, цементує сюжет; по-друге, несе основне жанротворче навантаження, параболізує виклад; і, по-третє, саме від образу терну читач починає вловлювати подвійний сенс подій; ця деталь вводить адресата в метафорику буття, налаштовує на абстрагованість від конкретики та на споглядальність. «Співвіднесеність усіх елементів художньої структури, включаючи незначні деталі, є родовою ознакою параболи, – вважає сучасний дослідник. – У творах параболічного типу за будь-якою зовнішньою оболонкою, чи то за образом, мотивом, чи елементом фабули, завжди приховане, крім основного значення, ще значення вторинне, попутне, але, як правило, в контексті параболічної оповіді більш важливе, ніж головне. Все в параболі носить подвійний характер, і внаслідок цього двоякою стає й реальність – як художня, так і об’єктивна» [14, с. 129]. Терен, як і загадковий хлопець, що невідь-звідки опинився на дарабі, – образи глибоко символічні, наділені і конкретно-чуттєвими, й надреальними сенсами. Мовлячи про таємничого потопельника, зокрема про його білосніжну руку, Ярослава Мельник ствердила, що ця деталь є у творі наскрізною і «ще більше посилює символістську сутність образу». Спираючись на різні апокрифічні джерела, дослідниця дійшла висновку, що цей хлопець – сам Ісус Христос, який навмисно являється Кучеранюкові, аби порятувати його душу [12, с. 206–212]. Несучи значне художнє навантаження у творі, такі образи надають йому ознак символізму.

В об’єктивній реальності, – підштовхує до думки автор, – шляхи Господні незвідані, а Добро і Зло є поняттями антиномічними й настільки «скомплікованими», що людині далеко не завжди вдається осягнути всю складність їхніх взаємостосунків. Але зрозуміти це, – підсумовує філософ Юра, – людині допомагає сам Бог: «Дякуй Богу, Миколо, що зі своєї ласки послав тобі сей знак, що розкрив тобі очі, аби ти бачив його і прийняв у свою душу. Ти можеш уважатися щасливим, що ти провидів і прочув у саму пору» [16, т. 21, с. 390].

Валерій Шевчук перший розгледів у творі ознаки готики, насамперед у ситуації, коли «привиддя скеровує людину на праведний шлях» [18]. Услід за ним, хоч і побіжно, про них писав Ігор Качуровський [8, с. 32–39]. Іван Денисюк віднайшов у творі «виразні “хромосоми” готичного жанру – загадкова таємничість, напружена тривога й жах, у який вона переходить у стані пароксизму героя». Власне, головним персонажем дослідник вважав не опанованого сорокарічною невиліковною тривогою гуцула, а «привид потопельника, який виступає теж у ролі своєрідного казкового чудесного покажчика. То “знак”-пересторога. Таких знаків у тексті твору є два. Семантикою одного з них пояснено символіку другого. Осмисленням знаків як символів добра і зла готика значно поглиблюється, набуваючи параболічності та філософічності». Львівський учений вказав також на специфіку Франкової готики, коли форма «філософського мудрування» оповиває її «принадною додатковою аурую, [...] позбавляє надмірної несамовитості, повертає героя і читача до рівноваги духу» [4, с. 201–202]. Характерно, що цей твір потрапив до тематичних антологій: «Антологія українського жаху» / упоряд. В. Пахаренко. – К., 2000. – (С. 265–275); «Потойбічне. Українська готична проза ХХ ст.» / уклад Ю. Винничук. – Львів, 2005. – (С. 9–23).

Так І. Франко в оповіданні-притчі «Терен у носі» (а також і в інших творах – «Хмельницький і ворожбит», «Як Юра Шикманюк брів Черемош») у художньо-естетичному аспекті порушив проблему теодицеї, ословленої у філософських категоріях ще на початку ХVIII й актуалізованої на світанку ХХ століття. Теодицея (походить від грецьких слів «теос» –

Бог і «діке» – справедливість) – загальне позначення релігійно-філософських доктрин, що прагнуть узгодити ідею благого й розумного Божественного керування світом із наявністю світового зла, «виправдати» це керування всупереч існуванню темних сил буття [1, с. 201]. З погляду людини Бог потребує виправдання за присутність зла у світобудові; за те, що злочин чи моральний переступ залишається без покари у цьому світі; за те, що страждання нерідко випадають не тим, кому треба; за те, нарешті, що людина у світі терпить значно більше, ніж на це заслуговує. Одна з концепцій теодицеї зводиться до того, що існування зла аргументується його необхідністю задля самоздійснення добра: всі часткові недоліки космосу увиразнюють досконалість доброго первня [1, с. 202, 204]. В антропологічному вимірі вплив зла на людину необхідний для її постійного морального вдосконалення, зокрема й очищення через духове страждання, докори та муки сумління; визнання присутності зла не повинно перешкоджати людині шукати шлях до Бога. Неординарна пригода, що трапилася з Миколою Кучеранюком, сприяє його еволюції від «найгіршого забіяки в селі» до щасливої людини, котра здатна «провидіти і почути в саму пору», тобто, пройшовши сорокарічний (символічно!) шлях моральних страждань, знайти себе у скомплікованій системі взаємостосунків між Добром і Злом.

«Терен у носі», отже, – філософсько-психологічне оповідання-притча, синтетичне за художньо-стильовими показниками, з виразними ознаками імпресіонізму, символізму й готики, що оприявнюються завдяки порушенню глобальних морально-етичних проблем, психологізму оповіді, універсалізації конкретних життєподібних образів-характерів, модерної умовності, фантастики, містики, драматизації та ліризації епічного тексту, використання сугестивної техніки зображення.

«Як Юра Шикманюк брів Черемош» (1906) – ще одне філософсько-психологічне оповідання І. Франка з гуцульського життя, що за тематикою, проблематикою й способом моделювання художнього буття споріднене з попереднім. Твір, щоправда, позбавлений тієї загадковості сюжету, котра до самої розв'язки тримає читача в напрузі, проте він сповнений інтриг, ферментованих інтересами не лише земних персонажів, а й грою трансцендентних сил. По смерті дружини й розриву стосунків із сином та невісткою (вони прогнали його зі своєї хати) головний персонаж спересердя уклав контракт із сільським корчмарем Мошком на прізвисько Галапас. Жид зобов'язувався утримувати Юру до його смерті, натомість гуцул записав корчмареві хату й шмат поля. Шикманюк таким способом, став годованцем Мошка. Проте хитрий орендар, аби швидше зжити зі світу своїх «контрактників» (мав їх кілька), доливає їм до горілки отрути: один із них таки заживає смерті. З намови сина Юра вдається до суду з метою розірвати контракт, але позов програє. Щоб розв'язати гострий соціально-побутовий конфлікт, Шикманюк вирішує вбити Мошка: «Нема старшої ради, нема! Вже як-сми наважився, так мусю зробити. То людоїд, не чоловік. За такого й гріха не буду мав. [...] Я буду для нього карою Божою. Нехай інші каються, на нього дивлячись» [16, т. 21, с. 441].

Щоб вчинити вбивство, Юрі треба убрід перейти широкий Черемош, на протилежному березі якого розташована Мошкова корчма. Доречно зауважити, що, обіймаючи позицію цілковитого всезнання, автор стежить за розвитком психології героя, зокрема за його думками, відчуттями й враженнями від довколишнього світу. Спершу самотність, згодом образа на сина й невістку, відтак дошкульна кривда, якої зазнав від Галапаса, – усе скеровує його на помсту. Мотивацію Юриного наміру посилено пейзажними замальовками, поданими зі сприйняття персонажа: «Смеркалося. Кровава заграва, що, розітлівшись на заході, обхопила

була все небо, починала звільня погасати, бліднути, зразу на сході, потім на середині неба, і лиш де-де огнистими платами висіла на хмарах та палала пурпуровою пожежею на снігових шпильях далекої Черногори» [16, т. 21, с. 440].

Тужливі голосіння трембіт, що сповіщали горам про смерть одного з Мошкових годіванців, остаточно впевнюють Юру в необхідності здійснення задуму: «Нараз із одного верху затужила голосна трембіта; з другого їй відповіла друга; у Юри мороз пішов поза плечима. Перша трембіта заголосила знов – аж надто добре звисну йому мелодію – знак, що там, де трублять, у тій хаті хтось умер. [...] Він обхопив рукою топорець за своїм поясом і пустився йти далі» [16, т. 21, с. 440].

Проте характерно, що рішуче налаштованого Шикманюка дорогою до броду супроводжують два демони – Чорний і Білий, «два велетні, вищі головами над смереки, а незримі смертним очам» [16, т. 21, с. 442]. Їхня присутність в імагологічній структурі виводить проблематику оповідання поза межі соціально-побутові, надають колоритові твору специфічного шарму й налаштовують читача на символічно-теософське сприймання. Ба більше, демони, уособлення Добра й Зла, наділені антропоморфними рисами, ведуть діалог-дискусію про співвіднесеність добрих і злих сил у системі світобудови, про узалежненість людини від цього співвідношення й нарешті про генезу Добра та Зла. Обидва первні світобудови, як і самі демони, – витвір Божого творчого духу й є, очевидно, необхідними для підтримання загальної рівноваги і гармонії у Всесвіті. «В премудрій економії творця ти потрібний, – апелює Білий демон до Чорного, – та його шляхи темні перед нами так само, як і перед очима смертних. [...] Сума сум, великий інтеграл безконечного диференційного рахунку життєвого невідомий тобі», адже «кінцеву перемогу чи кінцеве рішення полишив для себе той, що держить у руках усі почини й усі кінці» [16, т. 21, с. 443].

Демони не просто дискутують – вони ведуть боротьбу за Юрину душу: Білий різними способами намагається відвернути його від убивства, Чорний, навпаки, всіляко сприяє цьому. Справді, «одвічна боротьба добра і зла тут переміщується у сферу психологічну, у площину свідомості героя, який перебуває в екзистенційно межовій ситуації» [15, с. 184]. Тож, коли Шикманюк підійшов до Черемошу, його рішучість відчутно знизилася, відчуття загострилися й змусили поглянути на знайомі, здавалося б, речі іншими очима, а думки щораз більше налаштовувалися на філософський лад. «Юра зирнув на брід. Тисячі разів на своїм віці він переходив сюди, нічого не думаючи, не вагаючись і не жахаючись. А тепер жахнувся. Брід видався йому широким-широким, удвоє, вдсятеро ширшим супроти звичайного. Мошків шинок [...] видався Юрі далеким-далеким» [16, т. 21, с. 450–451]. Черемош набуває для персонажа значення символу, архіважливого в екзистенційному плані. Перейти ріку і вчинити вбивство означало для Юри покинути звичний і сталий спосіб життя й опинитися в цілком новому, незнаному й таємничому. Перейшовши брід, статечний газда мусить стати злочинцем: «Перехід через Черемош – се ж для нього перехід із одного життя, з того, в якому він зріс і постарівся, в якесь інше, невідоме. Далеке і страшне. Що то жде його там? Кого він там зустріне? З ким доведеться йому жити, де і як умирати? В якій землі зложить він свої старі кістки? Хто оплаче, а хто прокляне його смерть?» [16, т. 21, с. 451].

Процес переходу персонажа через Черемош виведено в оповіданні детально (не випадково його винесено в назву). Тепер якраз і трапляється те, що докорінно змінює хід Юриних думок, суттєво впливає на його намір і змушує читача сприймати подальші події в контексті гри добрих та злих сил. Постійно супроводжуючи гуцула й ведучи словесний двобій за право називатися сильнішим у загальній сукупності Добра і Зла, демони врешті-решт доходять

висновку про недоцільність убивства: «А Мошкова смерть, – констатує Чорний, – се властиво чиста страда для мене. [...] Він цінний для мене не як індивід, а як чинник розкладу й зопсуття на ціле село, на все около» [16, т. 21, с. 453].

Подальші події оповідання сплітаються в ланцюг не випадкових випадковостей; випадковостей з погляду людини, котрі є цілком закономірними в грі трансцендентних сил. Бредучи Черемошем, Юра натрапляє на велику рибу головатицю, котра, по суті, відвертає його від убивства. Зловивши цінну рибину, він вирішує продати її Мошкові, зовсім забувши, що ще недавно мав намір зжити його зо світу. Головатиця, за сучасною дослідницею, – емблема морально-духового переродження Юри («примирення у стомленій душі боріння добра/зла» [5, с. 109]). До того ж, Шикманюк помітив, що при ловитві риби загубив сокиру, і попередній задум видався йому тепер зовсім недоречним.

З іншого боку, волею випадку (читай: гри антиномічних сил) якраз навпроти Мошкової корчми зламалося колесо у возі пана судді, котрий їхав обстежувати тіло отруєного Пилип'юка, орендаревого годованця. Ба більше, суддя вимагає від корчмаря великої головатиці, погрожуючи тому арештом. До всього, Мошко очікує небезпеки й від Юри, здогадуючись, що той не пішов до Коломиї, а обхідними шляхами тихцем вернувся до села, щоб убити його. І коли в дверях корчми справді з'являється Шикманюк, Галапас переживає пароксизм жаху.

Розв'язка твору впливає з того консенсусу, що його досягли Білий та Чорний демони: Мошко віддає головатицю судді, через це уникає надмірних підозрінь; за пожадану рибину він розриває контракт із Юрою та повертає йому ґрунт і хату. Оповідання завершується черговим діалогом між демонами, в якому Білий немовби узагальнює конкретні випадки з людського світу: «Господь ріжними дорогами тягне людей до добра. Одних страхом, других жадобою зиску, інших особистою амбіцією, ще інших подразненим самолюб'ям; лише невелика часть робить добро з чистої, високої любові до добра. Божа річ цінити, яке добро вартніше» [16, т. 21, с. 472].

Отже, земна гармонія не мислилася Франкові без рівноваги понадземної. Людське життя – це ненастанна суперечка, гра між Добром та Злом, і саме на ній засновано і світобудову загалом, і мікрокосмос кожної індивідуальності. Проте така гра є далеко не спонтанною, її «регулює» найвища інстанція в ієрархії буття – Бог. Білий демон недаремно апелює до Чорного: «Бо неправда твоя, що сума життєвих сил і подій усе верне на твою користь. Ти вмєш сумувати лише часткові явища і підводити лише часткові суми», а загальна співвіднесеність між Добром і Злом у світі міститься в руках Бога [16, т. 21, с. 443]. І. Денисюк слушно зауважив, що «фантастику Франкових гуцульських оповідань треба розглядати як пошуки своєрідних засобів вияву філософських думок» [3, с. 96], а саме про сенс буття людини у грі реальних та трансцендентних сил.

Образи-символи оповідання, як-от Чорного та Білого демонів, головатиці, а також терну, потопельника, весільної дараби, весільної сукні, втопленого дівочого тіла тощо, – надають Франковій прозі початку ХХ століття яскравих ознак символізму, що виявляються в поєднанні реального й фантастичного, використанні універсальних образів-характерів, застосуванні філософсько-релігійного підтексту, пошуку іншої реальності. Одну з виразних ознак символізму як стильової течії сучасні літературознавці вбачають у її прагненні «метаемпіричної реальності», у тому, що «зв'язок із потойбічним світом і власний ірраціональний досвід розуміють як наріжний момент творчого акту» [2, с. 7–8]. Наталя Шумило справедливо стверджувала: «Слід зазначити, що із стильових новітніх напрямів, органічних Франковій концепції розвитку української літератури, найбільш відповідними для пись-

менника і вченого виявилися [...] символізм і всі роди неоромантизму» [19, с. 112]. Як і в багатьох попередніх творах («На роботі», «Навернений грішник», «Перехресні стежки» та ін.) конфлікт оповідання поглиблюється через національні й етнопсихологічні проблеми.

Отже, гуцульський триптих І. Франка відзначається своєрідністю моделювання художнього світу, яка виявляється насамперед у пошуку персонажами відповідей на одвічні філософські питання про взаємоіснування Добра і Зла у світобудові, сутність гріха й праведності, участь Бога в житті людини. Порушити ці проблеми перед читачем письменникові допомагає параболізація художнього тексту, звернення до засобів притчі, а також використання художньої умовності, фантастики, містики. Разом із іншими творами «Гуцульський король», «Терен у носі» та «Як Юра Шикманюк брів Черемош» створюють оригінальний різновид Франкового модернізму та роблять суттєвий внесок у розвиток української філософської прози.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Аверинцев С.* Притча / Сергій Аверинцев // Софія–Логос / Сергій Аверинцев. – К., 2004.
2. *Біла А.* Символізм / Анна Біла. – К., 2010.
3. *Денисюк І.* Гуцульські оповідання Івана Франка / І. Денисюк // Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. Т. 2 : Франкознавчі дослідження / І. О. Денисюк. – Львів, 2005. – С. 95–106.
4. *Денисюк І.* Літературна готика і Франкова проза / І. Денисюк // Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. Т. 2 : Франкознавчі дослідження / І. О. Денисюк. – Львів, 2005. – С. 191–202.
5. *Дронь К.* Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект) / Катерина Дронь. – К., 2013.
6. *Євшан М.* Іван Франко (Нарис його літературної діяльності) / М. Євшан // Критика. Літературознавство. Естетика / Микола Євшан. – К., 1998.
7. *Йогансен М.* Як будується оповідання: Аналіза прозових зразків / Майк Йогансен. – Харків, 1928.
8. *Качуровський І.* Готична література та її жанри / Ігор Качуровський // Сучасність. – 2002. – № 5.
9. *Ковалів Ю.* Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст. : у 10 т. Т. 1 : У пошуках іманентного сенсу / Юрій Ковалів. – К., 2013.
10. *Легкий М.* Проза Івана Франка: проблеми класифікації / Микола Легкий // Вісник Львівського університету. – Львів, 2011. – (Серія філологічна: Франкознавство ; вип. 55).
11. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. – К., 2007. – Т. 2.
12. *Мельник Я.* Іван Франко й *biblia arosyurha* / Ярослава Мельник. – Львів, 2006.
13. *Павличко С.* Лабіринти мислення: Інтелектуальний роман сучасної Великобританії / Соломія Павличко. – К., 1993.
14. *Рудяков П.* История как роман / П. Рудяков. – Симферополь, 1993.
15. *Тихолоз Б.* «Голос духа чути скрізь...» (Міфологічні персонажі в структурі Франкового тексту) / Богдан Тихолоз, Наталя Тихолоз // Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (Ейдологічні нариси). – Львів, 2007.
16. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 томах / Іван Франко. – К., 1976–1986.
17. *Франко І.* Додаткові томи до Зібрання творів у 50 томах / Іван Франко. – К., 2008–2011. – Т. 53–54.
18. *Шевчук В.* З темних джерел життя: Українська готична новела XX ст. / Валерій Шевчук // Літературна Україна. – 1995. – 26 січня.
19. *Шумило Н.* Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – початку XX ст. / Наталя Шумило. – К., 2003.

Стаття надійшла до редакції 20.10.2014

Прийнята до друку 27.10.2014

HUTSULIAN TRIPTYCH OF FRANKO'S PROSE: THE SPECIFICITY OF MODELING THE FICTIONAL WORLD

Mykola LEHKYY

*Ivan Franko National University of Lviv,
Institute of Ivan Franko Studies,
1, Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000,
e-mail: m_lehkyy@bigmir.net*

The author focuses on the unique modeling of the fictional world in Ivan Franko's Hutsulian triptych. This world is revealed primarily in the characters' search for eternal philosophical issues of coexistence of the Good and the Evil in the world, the essence of sin and virtue, and God's involvement in man's life. The parabolization of a text of fiction helps the writer to draw the reader's attention to these issues, hence the author resorts to the parable tools, fiction conventions, fantasy and mysticism. The features of poetics of philosophically-psychological stories-parables, such as «Hutsulian King», «Blackthorn in a foot» and «How Yura Shykmanyuk waded across the Tsheremosh» are highlighted. The typical features of philosophical literary discourse of the writer in the context of Ukrainian modern prose are investigated.

Keywords: modeling of the fictional world, philosophically-psychological story-parable, fiction conventions, fantasy, mysticism, the gothic, impressionism, symbolism.