

УДК 821.161.2.09

## РОЛЬ МАСКИ В СЦЕНАРІЇ ЛЮБОВНОЇ АФЕРИ (на матеріалі творів Івана Франка «Маніпулянтка» і «Різуни»)

Галина ГУРАЛЬ

*Інститут Івана Франка НАН України,  
вул. Драгоманова, 18, Львів, Україна, 79005*

Проаналізовано особливості персонажної маски як елемента любовної афери на матеріалі оповідання Івана Франка «Маніпулянтка» та новели «Різуни». Досліджено функціональність різних типів персонажних масок, їхню роль у розгортанні сюжету, архітектоніці творів, відстежено переходи, модифікації масок у контексті любовної афери як сценарію, в якому маскуванню відведено чи не найголовнішу роль.

*Ключові слова:* маска, роль, демаскування, любовна афера, сценарій, наратор, персонаж.

Термін «маска» ввійшов у літературознавчий обіг порівняно недавно. Він актуалізується в чотирьох смислових площинах: естетичного об'єкта, естетичного суб'єкта, конотативної сфери та рецептивних взаємин автора і читача. Різного часу з'являлися окремі роботи, в яких осмислено проблематику функціонування маски в художній спадщині Івана Франка в контекстах гностичної філософії [5], аналізу проблеми двійництва [7], дослідження номеносфери [14], вивчення наратології [9]. Однак в українському літературознавстві ще відсутні роботи, що містили б системний аналіз художнього феномену маски як одного з найоригінальніших виявів авторського «я» у Франковій творчості. Отож, назріла проблема дослідження причин виникнення та особливостей функціонування літературного засобу «маски» у творчості І. Франка.

У статті ми зосередимо увагу на аналізі закономірностей функціонування, причин та наслідків появи маски в контексті дій та ставлення до неї персонажів Франкової прози в ситуації любовної гри. Оскільки функціонування персонажної маски реалізується на різних рівнях, у цій студії дещо звузимо предмет аналізу, зупинившись на одному з найцікавіших аспектів персонажного маскування – ролі маски в сценарії любовної афери у Франковій прозі.

Любовна афера є одним із найскладніших рівнів реалізації маскування в парадигмі любовної гри, адже вона реалізується за скомплікованим, наперед продуманим сценарієм, має свого персонажа-автора (який, зазвичай, є і виконавцем головної партії), містить головні і другорядні ролі. Конфігурація любовної афери як події, «виникаючи в уяві автора як осердя ідейного, тематичного чи структурного задуму, [...] послідовно відокремлюється від так званого первинного змісту і набуває вторинного – того, що конкретизується рецептивними можливостями та інтерпретаційними зусиллями» [10, с. 55]. Детальніше розглянемо Франкове оповідання «Маніпулянтка» та новелу «Різуни»,

в яких маска як основний елемент любовної афери є осердям побудови сюжетних перипетій. Виокремлюючи різні типи масок у цих творах, будемо керуватися чотирма критеріями: об'єкта/суб'єкта маскуванню, функціональності, мети та засобів утілення маскуванню персонажем.

В оповіданні «**Маніпулянтка**» структура маскуванню доволі складна: маски не лише змінюють одні одних, а й модифікуються, змінюються самі, витворюючи химерне плетиво сюжетної інтриги. Головна героїня Целя живе у пана Темницького, «одинокого друга її покійного дідуся» [13, т. 18, с. 40]. З цим образом пов'язаний перший тип маскуванню, який тільки ледь окреслений на перших сторінках твору, і розгортається на повну силу з приїздом Темницького-молодшого. Для цього типу маскуванню характерними є: конкретний об'єкт маскуванню, меркантильна функція, чітка мета застосування маски (використати персонажа-об'єкта маскуванню або нашкодити йому) та сценарій як основний засіб утілення маски.

Хоча ні до, ні після приїзду лікаря Темницького-молодшого автор чітко не вказав, що його батько мав наміри щодо Целіни, однак у перцептивних портретних характеристиках персонажа він натякнув на цю можливість («двозначні усміхи», «охота до авантурок» [13, т. 18, с. 37]). Функція маскуванню Темницького-старшого, який, очевидно, мав намір у майбутньому використати Целю, виразно меркантильна, хоча і реалізується в руслі вичікувальної тактики. Оскільки автор лише пунктирно окреслив цю маску, вона не потребує виразного демаскуванню у творі, тим більше, що в процесі подальшого розгортання сюжету маска зазнає модифікацій з приїздом Темницького-молодшого, який став каталізатором її змін.

В оповіданні І. Франко дуже вдало сигналізував про перехід між масками зміною атмосфери, що раптом, з приїздом лікаря, сконденсувала негативний заряд, мов перед бурєю, перед зміною старих масок і появою нових: «...відразу вніс із собою до того тихого гнізда якийсь *острий, задушливий дух*<sup>1</sup>, що від першої хвилі проняв Целю якоюсь *тривогою*, почав стискати її груди якимось *невиясненим прочуттям остраху і небезпеки*» [13, т. 18, с. 37]. Крім того, автор натякнув про наявність маски в обох Темницьких у листі Семіона Стоколоси до Целі («...стерезіться, пані, зарівно батька, як і сина!» [13, т. 18, с. 46]). Цим сюжетним закрутом І. Франко не лише дав змогу читачеві побачити краєчки масок персонажів, а й вдало інтригував і загострив сюжетну динаміку твору.

Другим типом маски вважаємо маску лікаря Темницького-молодшого, яку він застосував до Целі першої ж зустрічі, розповідаючи батькові в її присутності про наречену, якої насправді нема, аби забезпечити себе від уваги, почуттів дівчини. Цей тип маскуванню, як і попередній, передбачає наявність конкретного об'єкта, але різниться іншими показниками: захисною функціональністю, метою використання маски (прагнення захистити себе від об'єкта маскуванню), простішим засобом утілення (неправдива, одноразово подана інформація). Суб'єктом маски у цьому випадку постає лікар, об'єктом – Целя, яка не здогадується про існування маски, як і читач. Декодування перед читачем цієї маски відбувається у розмові обох Темницьких, за відсутності Целі, коли лікар пояснює батькові причини й мету використання маски.

<sup>1</sup> Тут і далі виокремлення курсивом у цитатах моє.

Ще одним перехідним станом, містком між зміною, модифікацією масок є момент зародження пристрасті у лікаря Темницького до Целі, що стало каталізатором зміни поведінкових ролей персонажів. У цьому випадку, як і в попередньому, автор конденсував енергію небезпеки, негативний заряд, що сигналізував про зміну масок, крізь призму відчуття Целі: «Було щось *невідоме і зловіще* в тих іскорках, щось, що відбирало Целі апетит і морозило в ній усякий порив радості. Коли доктор промовив до неї часом, то почувала легку дрож на всім тілі, хоч досі нічогоісінько такого між ними не зайшло, що надавало би хоч тінь оправдання тій її *боязні*» [13, т. 18, с. 39]. Так І. Франко перейшов до модифікації маски Темницького-старшого (маски першого типу). Ця модифікація передбачає зміну персонажної поведінки, мови, тактики (рух від очікування до дій), індикатором якої стали зовнішні обставини (зацікавлення доктора Целею, залицання Стоколоси). Тепер будь-які слова Темницького-старшого, спрямовані до Целі, є про-вокативними, призначеними для досягнення ефекту. Отже, маска, елементи якої ми помітили на перших сторінках, під впливом зовнішніх чинників розгорнулася і набула вигляду повноцінної маски-ролі, яка розігрується за наперед продуманим сценарієм. Незмінними залишилися об'єкт маскування (Целя) та меркантильна функція використання маски. Натомість сценарій як засіб утілення маскування та мета використання маски зазнають модифікацій. До того ж, змінюється характер розгортання маски з очікувального на трансгресійний. Целя починає здогадуватися про існування маски в діях Темницького-старшого: «Остаточно Целя почала звільна догадуватися, що все те балакання не просте язикобиття, але до чогось воно йде, має якусь *укриту ціль* – яку, сього не могла доглуватися» [13, т. 18, с. 40]. Героїня списує усе на власні нерви, а демаскування модифікованої маски першого типу Темницького-старшого відбувається пізніше, без її участі, у ще одній розмові батька з сином (суб'єктом демаскування знову постає читач, який протягом усього твору за знанням постійно випереджає Целю аж до того моменту, коли вона знаходить лист Амалії Шмідт; тоді усе відбувається навпаки: читач є необізнаним, а Целя здійснює демаскування).

Маска, яку в подальшому поетапно реалізує лікар Темницький, також належить до першого типу, оскільки має всі його характерні ознаки. Це повноцінна маска-роль, що охоплює слова, доторки, поведінку, теми розмов, позицію з тих чи тих питань, наперед змодельовані ситуації. Показуючи листи начебто від нареченої, лікар Темницький реалізує дворівневе маскування: лукавить і, водночас, використовує засоби мовної маски – мову (Целя не знає віденського діалекту німецької мови: «Бідна Целя пріла при тій розмові, бо тексту листів, писаних у значній часті віденським діалектом, *не могла добре зрозуміти*» [13, т. 18, с. 55]) і почерк («Приглядалася тільки характерові письма, але й він був *невизначний, не то жіночий, не то мужеський*» [13, т. 18, с. 55], тобто лист міг бути і підроблений Темницьким).

Автор зобразив процес маскування лікаря поетапно, використовуючи риторику, притаманну для дискурсу щирості, а не лукавства (лікар виявляв «спокійне, але просте і щире заінтересування», «щирість, далеко від усякої афектації», «приязне добродуштя» [13, т. 18, с. 54], говорив «сердечно» [13, т. 18, с. 79]). Але тут же, у тексті він подав деталі, які не дають змоги читачеві забувати, що перед ним – маска. Дія слів лікаря

Темницького, звернених до Целі, асоціативно пов'язана з дією куль: «Слова пливли у доктора гладко, плавно, мов журкотячий потік, а кожде слово з дивним якимось нагоном влучало в груди бідної дівчини» [13, т. 18, с. 55]. Лікар Темницький, розмовляючи, не дивиться в очі співрозмовниці, що конотативно сприймається як індикатор лукавства: «Говорячи, доктор не глядів на неї, як коли би знав, що вираз його очей чинить на неї пригноблююче вражіння» [13, т. 18, с. 56]. Однак Целя не декодує ці сигнали, вони є демаскаторами лише для читача.

Для Целі демаскатором усіх масок стає лист Амалії Шмідт, який випадково потрапив до рук героїні. Прикметно, що в цьому випадку автор чи не вперше в розгортанні сюжету дав змогу героїні у демаскуванні випередити читача, який залишається необізнаним, у той час як Целя розпочинає гру з лікарем Темницьким, використовуючи власну поліфункціональну маску, щоб остаточно демаскувати персонажа. Це третій тип маскуванню, який відзначається конкретним об'єктом (лікар Темницький), поліфункціональністю (меркантильна, приховувальна, ігрова функції), чіткою метою використання (викриття Темницького) та сценарієм як засобом утілення маски. Маскування Целі має на меті викрити, нейтралізувати маску Темницького, спрямовану проти неї. Автор подав це демаскування в ігровому аспекті, що ще збільшує динамізм сюжетного коловороту. Розмова Целі й лікаря, попри ігрову тональність, надзвичайно напружена, у кожній фразі сконденсоване маскуванню. Наприклад, наявність маски, що реалізується у семантичному полі зовнішнього/внутрішнього у репліці Целі «Форма – се зрадник» [13, т. 18, с. 84] спостеріг Зенон Гузар: «І. Франко знав сутність “профілів і масок”, знав, “як много горя криється у масках радості, байдужості...”» [4, с. 70]. Хоча читач і не обізнаний до кінця з усіма деталями маски лікаря Темницького і взагалі не здогадується про маску Целі, автор постійно підсилює напруження, динамізм діалогу, вкраплюючи елементи маскуванню, які можна відчитати у репліках лікаря більш явно (Темницький говорить, «удаючи заклопотаного» [13, т. 18, с. 84], «з міною ображеної невинності» [13, т. 18, с. 85]; «Він окинув її бистро питаючим зором, у котрім на момент мигнуло щось як злобна насмішка і певність побіди» [13, т. 18, с. 85]) і Целі, де вони тільки ледь окреслені авторськими натяками (Целя говорить «з якимось нервовим неспокоєм» [13, т. 18, с. 83], «з якимось нервовим притиском» [13, т. 18, с. 85], «пильно дивлячися докторові в лице» [13, т. 18, с. 84]). Це двобій масок, що розгортається між рядків діалогу й закінчується перемогою Целі, яка розпочинала його з виграшних позицій, уже знаючи про існування масок обох Темницьких. Маска героїні – поліфункціональна: основна її функція – меркантильна (викриття Темницького), переплетена з приховувальною, зумовленою обставинами, та ігровою, адже ігровий елемент взагалі властивий характерові цього персонажа.

Ще один яскравий приклад функціонування маски в просторі любовної афери помічаємо в новелі «Різуни», написаній у формі листа, адресантом якого, тобто, оповідачем, є жінка. «Окреслення фізичної присутності викладового центру в художньому часопросторі проектує рецептивну ілюзію цілковитої реальності наративної історії, додає окремим подіям конкретики і переконливості» [10, с. 58]. У новелі наявні різні типи масок, оригінально втілені за допомогою вдало закрученої сюжетної інтриги,

яка спершу сприймається як підступ Маньки і Броніслава до чесної та беззахисної Юльки. Позицію автора в цьому творі можна окреслити словами Михайла Бахтіна: «...художник не втручається у подію як безпосередній її учасник, – він виявився б тоді тим, хто пізнає і етично чинить, – він займає вагому позицію поза подією, як спостерігач, який є незацікавленим, але розуміє ціннісний сенс того, що відбувається; не той, хто переживає, а співпереживає їй» [2, с. 33].

Маскування Маньки, адресанта листа, автор оприявнив перед читачем ще до початку розгортання основних подій. Це маска першого типу, що охоплює кількох конкретних об'єктів маскування (Юльку, Броніслава), меркантильну функціональність, чітку мету використання (помститися, нашкодити Юльці) та сценарій як засіб утілення маски. Маскування Маньки передбачає приховування особистого ставлення героїні до Юльки, про яке не знає ні Броніслав, ні, як спершу видається, сама Юлька: «Я на неї здавна маю на пеньку, ще за Станіслава – тямиш? – що хилився до мене, а вона наговорила йому, і він мене покинув та оженився з тою зизокою Ядвігою з-під “Золотого цапа”. О, я їй того не дарую і вже, богу дякувати, осягнула своє почасти!» [13, т. 21, с. 200]. Попри те, що маска Маньки не втілюється у безпосередніх діях, а помітна лише у її розмовах з Броніславом та легких натяках у поведінці героїні супроти Юльки, вона виконує важливу функцію: маска є каталізатором, провокатором дальших дій персонажів, спрямовує розвиток руху Броніславового маскування. Через використання маски Манька в першій частині твору сприймається реципієнтом як винуватиця нещастя нарівні з Броніславом. Вплив маскування є особливо помітним у двох діалогів між Манькою та Броніславом, в яких утілюється окремий різновид маскування – мовна маска, що реалізується на рівні таємної мови:

- «– Та хотів би ще хоч до святої Кальварії дійти та висповідатися перед смертю.
- А може, вона схоче вас *висповідати*?
- Ой, мабуть, ні.
- А чи не вона дала вам сеї ночі *розгрішення*, таке, що ви аж йойкнули? [...]
- Так ви кажете, що се було розгрішення?
- Або я знаю. Коли перед тим була *сповідь*...
- Ні, я лише нахилився до *конфесіоналу*.
- Ну, в такім разі ще завчасно й вішатися. Висповідатися конче мусите» [13, т. 21, с. 204–205].

Християнська термінологія у цьому випадку приховує поняття інтимної сфери (конфесіонал – поцілунок, розгрішення – ляпас, сповідь – статевий зв'язок). Маска позначена іронічністю, тому, окрім приховувальної, є носієм ігрової функції. Мовлення персонажа «у співставленні з іншими мовленнєвими актами та авторським мовленням [...] набуває додаткового значення, на його прями, предметно обумовлені, акценти напластовуються нові авторські акценти (іронічні, обурливі тощо), як тіні, що падають на нього від навколишнього контексту» [3, с. 296]. Мовну маску у творі впроваджує Манька, пан Броніслав лише приєднується до цієї гри.

На початках твору основне сюжетне навантаження автор конденсував у маскуванні пана Броніслава, про яке знає Манька, а, отже, і читач, ознайомлений з її листом до

Касі. Це новий, четвертий тип маски, який попри зовнішню схожість із першим типом (наявність конкретного об'єкта маскування, меркантильної функції, чіткої мети – спокусити дівчину), відзначається ігровою функціональністю, відсутністю сценарію, розмитістю свідомо використаних засобів утілення маски. Можна стверджувати, що маска пана Броніслава, незважаючи на її подібність з маскою лікаря Темницького, героя попереднього твору, не вписується у формат маски-ролі. Герой діє під впливом раптових імпульсів і бажань, а не правил наперед спланованої схеми як необхідного компонента афери (афера – «ризикована справа, здійснювана з *метою* наживи; шахрайство» [1, с. 47]). Це радше стиль поведінки, а не сценарій, тому маска є дуже гнучкою, чутливою до зовнішніх аберацій, відзначається мінливістю, змінністю, незалежною від бажань персонажа.

Після випадку в ярку пан Броніслав реалізує ще один, п'ятий тип маскування, що передбачає наявність узагальненого об'єкта маскування (все оточення персонажа), поліфункціональність (приховувальна, захисна функції), чітку мету (прагнення приховати те, що сталося, аби не наразитися на неприємності чи кару) та розмитість свідомо використаних засобів утілення маски. Це маскування, як і попереднє, зображене через сприйняття Маньки (пан Броніслав «глянув на мене, *силкуючись удавати*, що не розуміє нічого» [13, т. 21, с. 211]; «поблід панич, скулився, очі втупив у землю, *рад би, бачиться, залізти в мишачу діру*, та ба, годі!» [13, т. 21, с. 214]; «*пробував усміхнутися*» [13, т. 21, с. 214] тощо). Змінюється, розширюється коло об'єктів маскування, абсорбуючи все оточення героїв (інших прочан, ксьондза-капуцина тощо). Маску реалізує не лише Броніслав, але і Юлька, щоправда, з іншою метою: спершу, як видається, із захисною (оберегти себе від ганьби, поголосу), а потім, як виявляється насправді, з меркантильною.

Головне демаскування І. Франко здійснив наприкінці новели, оприявнюючи існування основної маски, про яку не здогадувалися ані інші персонажі, ані читач – маски Юльки. Це маскування належить до першого типу, адже відзначається кількома конкретними об'єктами маскування (Манька, Броніслав), меркантильною функціональністю, чіткою множинною метою (спокусити Броніслава, «перемогти» Маньку) та сценарієм як засобом утілення маски-ролі. Юлька сама свідомо демаскує свою маску в розмові з Манькою, коли відпадає потреба використовувати маскування і зникає небезпека розтаємнення: «Доки ми не вийшли з Кальварії, вона весь час плакала, ні до кого ані слова не говорила, – ну, попросту, дівчина як зарізана ходила. А як прийшли до Фельштина та розташувалися на ніч і я взялась потішати її, а вона як не нареготється, як не кинеться мені на шию та давай мене цілувати!

– А що! – каже. – Мудро я спіймала того вітрогона? Не бійся, я все обміркувала! Я знала дуже добре, що роблю. А він падлюка! Чи бач, відпиратися почав! Але я йому задам! Я його тепер маю в руках. Буде він у мене тонко свистати!» [13, т. 21, с. 215–216]. Цей сюжетний хід став абсолютною несподіванкою для Маньки й читача. Виявляється, уся попередня поведінка Юльки «була лише тонко замаскованою грою, і свої карти вона розкриває тільки тоді, коли цією грою досягає певного успіху» [9, с. 56]. Наявність нової маски, яка є найбільш довершеною, продуманою з усіх, дає змогу інтерпретаторові

по-новому дивитися на сюжетну колізію твору. Те, що раніше сприймалося як художні засоби, використані для зображення Юльки як позитивного персонажа, жертви афери, у кінці твору декодуються як елементи задалегідь продуманої ролі героїні, що вміщає зовнішній вигляд крізь призму бачення Мані («У білій сукні, синій шовковий поясок, ціла така скромненька, бліденька, здається, ось тобі завтра до монастиря вступає. “Złoty ołtarzyk” у руці, кантика в кишені, молитви шепче раз у раз, а на хлопця жадного й оком не зирне» [13, т. 21, с. 199–200]), манеру поведінки, зміст слів, інтонаційний малюнок мовлення. Характеристика Манею героїні на початках твору («А Юлька – знаєш, що за хитра бестія! Хто б її не знав, той би її за святу купив» [13, т. 21, с. 199]), яка в контексті зображуваних подій сприймалася реципієнтом як суб'єктивна, невинуватана, нав'язана особистою неприязню, виправдовує себе наприкінці новели. Манька на момент написання листа вже знала про аферу Юльки, тому висловлення Манькою цієї характеристики було елементом демаскування Юльки перед адресатом листа – Касею.

Ще до того, як Юлька демаскує себе перед Манькою, автор мовби ненавмисне натякнув на можливе існування маски в героїні, у момент, коли вона перед ксьондзом-капуцином говорить про те, що має свідка того, що пан Броніслав кинувся за нею в ярк: «Ми аж здивувалися. Се все промовила наша Юльця *зовсім ясно та розумно, мовби ніколи й не була непритомною*» [13, т. 21, с. 214]. До моменту демаскування маска Юлі ідентифікує її з жертвою підступів Маньки та Броніслава. Після демаскування стає зрозумілим, що це лише роль, маска персонажа, а під нею Юлька – не жертва, а мисливець. Існування маски героїні змінює і дослідницьку рецепцію взаємодії масок у творі: зображення однобічного маскуванню і його жертви заступає боротьба масок, свого роду поєдинок, що його виграє репрезентант, який знає усе про наявність масок інших персонажів, а про його маску не знає ніхто. Це – Юлька, яка використовує маску з меркантильною метою (вийти заміж за Броніслава, знову «обіграти» Маньку) й у кінці твору, коли це вже не впливає на результат її любовної афери, демаскує себе перед Манькою – одним із головних об'єктів цього маскуванню.

Отже, в оповіданні І. Франка «Маніпулянтка» і новелі «Різуни» представлені принаймні п'ять основних типів персонажного маскуванню, диференційованих за критеріями об'єкта/суб'єкта, функціональності, мети та засобів утілення персонажем маски. У просторі любовної афери найчастіше актуалізуються меркантильна, захисна та ігрова функції маскуванню. Реалізаторами маски постають і жіночі, і чоловічі персонажі (Целя, Манька, Юлька, обоє Темницьких, Броніслав). Маскуванню в сценарії любовної афери є носієм домінантної структурної ролі. Маска – це ядро, навколо якого формується тіло сюжетної інтриги, реалізується креативний потенціал персонажів, модифікується поведінка, вияскравлюються характери, твориться новий тип художньої реальності.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови. – К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2007. – 1736 с.
2. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художествен-

- ном творчестве / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М., 1975. – С. 6–71.
3. *Бахтин М. М.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 5 / М. М. Бахтин. – М. : Русские словари, 1997. – 732 с.
  4. *Гузар З.* Опозиція на рівні образів-персонажів («Маніпулянтка» – «Між добрими людьми») / Зенон Гузар // Українське літературознавство. – Львів, 2010. – Вип. 72. – С. 67–76.
  5. *Гундорова Т.* Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2006. – 352 с.
  6. *Денисенко З.* Порівняльна стилема у прозових творах Івана Франка / З. Денисенко // Франківські читання : збірник статей. – Черкаси, 2002. – С. 111–114.
  7. *Ільницький М.* Поєдинок із собою: проблема двійництва в «Поєдинку» І. Франка та «Двійнику» Ф. Достоєвського / Микола Ільницький // Слово і час. – 2006. – № 8. – С. 18–27.
  8. *Кришмарел В. Ю.* Теоретико-методологічні аспекти дослідження понять «смерть» та «любов» (філософський та релігійнознавчий виміри) [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук: 09.00.11 / Кришмарел Вікторія Юріївна ; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2010. – 20 с.
  9. *Легкий М. З.* Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / М. З. Легкий. – Львів, 1999. – 160 с.
  10. *Мацевко-Бекерська Л.* Функція точки зору в текстових варіантах гомодієгетичного наратора (українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ ст.) / Лідія Мацевко-Бекерська // Наукові записки / за ред. проф. М. Ткачука. – Тернопіль : ТНПУ, 2008. – С. 53–69. – (Серія: Літературознавство ; вип. 24).
  11. *Одоховська І.* Усмішка (сміх) як оцінка і емоційна складова кохання / Ірина Одоховська // Δόξα = Докса : зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2005. – Вип. 7. Людина на межі смішного і серйозного. – С. 84–93.
  12. *Покотило К. С.* Проблема жіночої емансипації в оповіданні І. Франка «Маніпулянтка» / К. С. Покотило // Українське літературознавство. – Львів, 1985. – Вип. 44. Іван Франко. Статті й матеріали. – С. 12–17.
  13. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
  14. *Челецька М. М.* Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів) / Мар'яна Челецька ; НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Львів, 2007. – 304 с.

*Стаття надійшла до редакції 23.12.2013  
Прийнята до друку 31.03.2014*



**ROLE OF THE MASK IN LOVE AFFAIR SCENARIO  
(Based on Ivan Franko's works «Manipulantka» and «Rizuny»)**

**Halyna HURAL**

*Ivan Franko Institute, National Academy of Sciences of Ukraine,  
18 Drahomanov Str., L'viv 79000, Ukraine*

The paper analyses the specificity of a character's mask as a love affair element based on Ivan Franko's story «Manipulantka» [The Manipulatrix] and the «Rizuny» [Robbers] novella. Research has been made into the functionality of various types of characters' masks, their role in plot development, works' architectonics. The author traces the intermediaries, modifications of the context of love affair as scenario, where masking is one of the dominant elements.

*Keywords:* mask, role, unmasking, love affair, scenario, narrator, character.

**РОЛЬ МАСКИ В СЦЕНАРИИ ЛЮБОВНОЙ АФЕРЫ  
(на материале произведений Ивана Франко  
«Манипулянтка» и «Ризуны»)**

**Галина ГУРАЛЬ**

*Институт Ивана Франко НАН Украины,  
ул. Драгоманова, 18, Львов, Украина, 79005*

Проанализированы особенности персонажной маски как элемента любовной аферы на материале рассказа Ивана Франко «Манипулянтка» и новеллы «Ризуны». Исследовано функциональность разных типов персонажных масок, их роль в развитии сюжета, в архитектонике произведений, отслежено переходы, модификации масок в контексте любовной аферы как сценария, в котором маскированию отведено одну из самых главных ролей.

*Ключевые слова:* маска, роль, демаскирование, любовная афера, сценарий, narrator, персонаж.