

УДК 821.161.2-321.1.09"1883"І.Франко

DOI

“ЛІТНЯ КАЗОЧКА” ІВАНА ФРАНКА – ПСИХОЛОГІЧНА НОВЕЛА “МАВКА” (ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ)

Олена ЛУЦИШИН

*Інститут Івана Франка НАН України,
вул. Драгоманова, 18, Львів, Україна, 79000,
e-mail: olenkaluc@ukr.net*

У статті докладно проаналізовано психологічну новелу Івана Франка “Мавка”. Досліджено джерела написання твору, жанрові особливості. Зосереджено увагу на образі головної героїні – 5-річної Гандзуні, а також проаналізовано образ її матері. Розглянуто наратив і хронотоп новели, новаторство твору, художній метод та індивідуальний стиль автора, прижиттєву рецепцію твору. Проведено типологічні паралелі до інших текстів І. Франка, а також до творів інших письменників.

“Мавка” – мистецьки довершений твір малої прози І. Франка, острітий почуттям любові автора, свідчення його безперечного таланту, пройнятий ніжним смутком, світлий, ліричний за своєю тональністю, документ психології письменника, біографічний у широкому сенсі, новаторський і традиційний водночас, який не втратив із часом своєї мистецької вартості, змушує читача співпереживати героїні, задумуватися про питання життя і смерті, про тугу й самотність, про місце людини в світі, про її взаємини з природою, про відоме й невідоме у природі, про минуле й вічне.

Ключові слова: психологічна новела, жанр, образ, портрет, інтер’єр, пейзаж, хронотоп, контраст, паралелізм, художній метод, індивідуальний стиль.

Творчість І. Франка є яскравим віддзеркаленням тих процесів, що нуртували в українській літературі другої половини XIX – початку XX ст. “Мистецькі напрями не просто змінювали один одного, часто різні принципи письма перепліталися, створюючи складні синтетичні явища, як у творчості окремого митця, так і в межах конкретного твору. Реалізм, романтизм, натуралізм, модерні течії – усе це переплавлялося, як у тиглі, в українській літературі, яка за цих часів зазнала стрімкого розвитку. Синтез творчих принципів літературних напрямів того часу репрезентує і художня спадщина І. Франка” [33, с. 208]. Р. Голод стверджував, що “визначальною рисою художнього методу І. Франка є його синтезуюча здатність, завдяки якій письменник дістав можливість творчо переосмислити й адаптувати до умов індивідуально-авторського стилю здобутки різних, часом протилежних своїми ідейно-естетичними постулатами літературних напрямів” [9, с. 59].

У рецензії на збірку “На лоні природи і інші оповідання” (Львів, 1905) Антін Крушельницький, відзначивши автобіографічний струмінь збірки, згадав і про новелу

“Мавка”: “Побіч дальших нарисів із загальним характером: “Поєдинок” і “Поки рушить поїзд”, є ще гарний нарис “Мавка”, оснований на народнім повір’ю, якого темою смерть дитини в лісі, куди вона тікає із хати приманювана розбурханою фантазією, чи прикликана співом Мавок і Русалок” [18, с. 272].

Розглянемо “Мавку” І. Франка, врахувавши досвід попередніх дослідників і запропонувавши читачам комплексний, системний аналіз цього твору.

“Мавка (Літня казочка)” була вперше надруковано в журналі “Зоря” (1883. № 21. 1/13. XI. С. 322–324), за підписом Мирон***. Автограф раннього тексту твору зберігається в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Ф. 3. № 215. С. 443–445). Очевидно, це рукопис тексту, призначеного для публікації в “Зорі”, оскільки вкінці стоїть підпис: Миронь***. В автографі є численні правки, зокрема, видно, що фонетичний правопис замінено на етимологічний. Закреслено підзаголовок “Казка Руслана” і дописано “Літна казочка”. Можливо, це рукопис, який призначався спочатку для “Славянського альманаха”.

Історія написання. Після 2 і не пізніше 15 січня 1879 р. І. Франко отримав від Є. Озаркевича (одного з редакторів “Відділу малоруського” “Славянського альманаха”, що його видавали у Відні студенти – вихідці з різних слов’янських країн) запрошення до участі у 2-ій книзі “Славянського альманаха” і негайно приступив до написання художніх творів “з життя народного”, серед них – “Микитичів дуб”, “Мавка”. Туди ж призначалася новела “Муляр”, написана влітку 1878 р. [26, с. 178]. А вже 15 січня 1879 р. І. Франко в листі до Ольги Рошкевич сповіщав: “З Відня написав Озарк[евич], щоб конче до «Слов’янського альманаху» написати деяку повістку. Присівши, написав одну довшу а три коротенькі шкіци – самі споминки з давнього мого дитинства [...]” [35, т. 48, с. 142]. В автобіографічному листі до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 р. (поміщеному згодом у передмові до збірки “В поті чола”, с. IX) І. Франко згадав про обставини написання “Мавки”: “Ще 1878 р. поклик з Відня до співробітництва в виданні «Слов’янського альманаху» заставив мене засісти до написання новел з життя народного; деякі з написаних тоді новел були друковані пізніше («Мавка», «Муляр»)» [35, т. 49, с. 246]. Про те саме писав Омелян Огоновський у своїй “Історії літератури руської” [30, с. 927], використавши інформацію з того ж листа І. Франка до М. Драгоманова, поміщеного в передмові до збірки “В поті чола”. У другій книзі “Славянського альманаха” було опубліковано “Микитичів дуб” (Т. 2. Відень, 1880. С. 91–104), проте альманах не дійшов до читачів, бо наклад конфіскували.

Отже, орієнтовний час написання “Мавки” – 1879 рік. Автор – 22-літній студент філософського факультету Львівського університету, літератор, у творчому доробку якого “Письма...”: I–III (I. [Поетична збірка] “Балюди і розкази”, 1876; II. [Прозова] “Борислав. Картини з життя підгірського народу”, 1877; III. “Навернений грішник”, [1878]); вірші та проза, друковані у журналах “Друг”, “Громадський друг”, збірниках “Дзвін”, “Молот” (серед публікацій: вірш “Каменярі”, роман “Петрії і Добошуки”, повість “Воа constrictor”), там само він помістив художні переклади з Й. В. Гете, Г. Гейне, Е. Золя, Г. Флобера, Т. Гуда, М. Помяловського, М. Чернишевського, Г. Успенського. Крім того, польською мовою у часописі “Tydzień literacki, artystyczny, naukowy i

społeczny” надруковано прозовий цикл “Ruteńcy” (1878). Вже відбувся перший арешт (1877) і 9-місячне ув’язнення І. Франка, батьки заборонили коханій письменника О. Рошкевич приймати його у себе вдома, але закохані активно переписувалися й таємно зустрічалися. В одному з листів до Ольги І. Франко послав їй уривок свого перекладу поеми П. Б. Шеллі “Цариця Меб”, заохочував збирати фольклор, перекладати Е. Золя (сам переклав і опублікував оповідання “Повінь” (1876), уривок під назвою “Природа а церков” (1878) з повісті “Провина аббата Муре”). Таким чином, у колі літературних зацікавлень письменника в час написання “Мавки” від романтичних візій Шеллі до натуралістичних експериментів Золя. І. Франко поновився в університеті, почав працювати редактором польської газети “Prawo”, перебував у скрутних фінансових умовах, але не втратив віри в майбутнє. У статті “Література, її завдання і найважливіші ціхи” (1878) він проголосив концепцію “наукового реалізму”. Відразу зауважимо, що Франкові теоретичні засади не завжди точно перегукувалися з його художньою практикою, яка завдяки таланту письменника і його здатності до синтезу протилежних і несумісних, на перший погляд, стилів, пропущених крізь призму авторського “я”, давала твори високої якості і глибокого звучання. За спостереженням Євгена Нахліка, фактично два чинники зумовлювали творчість уже раннього І. Франка (кінець 1870-х – початок 1880-х років): захоплення новими філософськими, естетичними та художніми віяннями (сфера запозичень, впливів) і підсвідоме, інтуїтивне, індивідуально-архетипне відчуття власного життєвого шляху (чинник автопсихографічної оригінальності) [28]. Як слушно зауважив М. Легкий, І. Франко – “спершу романтик, вихований на розповідях батька й на народній творчості, котра не цурається виявів містичного, потойбічного, трансцендентного, інфернального; відтак позитивіст із непохитною вірою в науковий емпіричний факт, у дослід, досвід та експеримент, у причинно-наслідковий зв’язок між явищами видимого й невидимого світу” [22, с. 23]. Крім того, не можна виключати вплив на І. Франка його гімназійної, університетської лектури, порад М. Драгоманова щодо подолання рутинерства, консервативності, провінціалізму, обмеженості, розширення літературних горизонтів, традицій української, російської, польської та німецької літератур, а також нових віянь європейських літератур, зокрема французького натуралізму.

У передмові до збірки “«Батьківщина» і інші оповідання” (Львів, 1911) І. Франко писав про виникнення у нього ще від початку 1877 р. наміру “змалювати побут Галицької Русі в різних околицях, у різних суспільних верствах та родах занять” [35, т. 38, с. 484]. Він планував створити “Галицькі образки”, в яких би “обік етнографічного та побутового матеріалу виступали також певні психологічні проблеми. Матеріалом до них могли служити поперед усього власні спомини та спостереження, а почасти також оповідання інших людей” [35, т. 38, с. 484]. Письменник уклав два плани (1881 і 1882) ймовірної збірки, до якої мали входити віршовані (20 поезій у першому варіанті плану і 22 – у другому) та прозові твори (21 і 24 оповідання відповідно), серед них була й новела “Мавка” [7, с. 66–67; 8, с. 68–69].

Проте ці плани у такому варіанті не були реалізовані. 1885 року вийшла прозова збірка “Галицькі образки”, до якої ввійшли тільки 4 оповідання; згодом 20 творів малої

прози склали збірку “В поті чола” (1890), а ще пізніше польською мовою вийшла прозова збірка “Obrazki galicyjskie” (1897), що містила 5 оповідань. “Мавки” там не було.

І. Франко написав новелу “Мавка” 1879 р., а опублікував її в журналі “Зоря” (№ 21. 1/13.XI. С. 322–324; етимологічним правописом) аж 1883 року.

Готуючи твір до републікації у збірці “«На лоні природи» і інші оповідання” (Львів, 1905, с. 118–125), автор вніс у текст низку виправлень і додав кілька нових абзаців. У деяких реченнях переставив місцями слова, інші речення розширив, додавши слова. Підсумовуюючи загальний вектор текстових змін, можна охарактеризувати його як напрям в бік зменшення діалектних та москвофільських форм і слів, наближення до української літературної мови (основаної, як відомо, на наддніпрянському діалекті), проте зі збереженням галицького місцевого колориту, особливо у мовленні персонажів (наприклад, розмова матері з Гандзею).

“Мавка (Літна казочка)” – назва твору і підзаголовки настроюють реципієнтів на відповідне його сприйняття. В українській міфології мавки – це “душі померлих дітей; живуть на деревах, у полях, іноді у гірських печерах. [...] Мавки – вродливі молоді дівчата, високого зросту, з довгим волоссям, яке завжди уквітчане. Одяг у них тонкий та прозорий, спереду виглядають, як дівчата, але безтілесні. [...] “Мавки – це вкрадені дияволом діти” (П. Чубинський). [...] Мавки виглядають спереду як дівчата, а ззаду їхнє тіло отворене і видно утробу. [...] В українських легендах часто виступають мавки-повітрулі. Своєю пристрастю до танців і веселого безтурботного життя вони нагадують південнослов’янських вил” [5, с. 294–295]. Таким чином, мавки – привабливі, веселі, але водночас – небезпечні, часто навіть становлять загрозу для життя. Джерелами Франкової “Мавки” могли бути як фольклорно-міфологічні, не лише українські, а й слов’янські, античні, так, можливо, літературні. Міфологічні образи мавок чи їхніх “посестер” – русалок, античних дріад, морських панн, вил, присутні від дебютної поетичної збірки І. Франка “Балюди і розкази” (переклад з О. С. Пушкіна балади “Русалка”) до перекладів на схилі віку старонорвезьких, старошотландських, староісландських балад, сербохорватської народної поезії (“Морська панна”, “Морська покуса”, “Морський див”, “Морський цар і Гаємо”, “Танець ельфів”, “Юнак застрілив вілу”).

Книжну природу таланту І. Франка відзначали багато вчених; з іншого боку, сам він стверджував, що більшість його розповідей взяті з реального життя; крім того, відомо про його захоплення ще з гімназійних часів фольклором: письменник його активно записував, опрацьовував, а пізніше й інших (зокрема, О. Рощкевич) заохочував до збирання.

Тамара Борисюк (Скрипка) висловила припущення, що одним із імовірних джерел Франкового твору могли бути опубліковані у першій половині XIX ст. фольклорні матеріали, що їх зібрав у Польщі, Україні та Білорусії К. В. Вуйціцький (1807–1879) [3, с. 23; 38]. За свідченням дослідниці, 1876 р. вийшло третє видання збірника “Klechy...”, з яким теоретично І. Франко міг бути ознайомленим. На думку Т. Борисюк, міфологічні риси мавки з однойменного оповідання І. Франка найповніше відповідають саме опису

Вуйціцького. Дослідниця також згадала Франкове оповідання “Дріада” і припустила, що персонажі античної міфології, лісові дівчата, духи дерев – дріади, теж мають спільні риси з мавками і багато в чому схожі на них (ішлося, зокрема, про порівняння з дріадами Мавки з “Лісової пісні” Лесі Українки і казково-міфологічні асоціації “Дріади”) [3].

Не можна виключати також пісенних джерел. Нема достовірних даних про знайомство І. Франка з т. зв. “русальними піснями” (не зафіксовано їх у збірнику “Народні пісні в записках Івана Франка” [27]). Але типологічні паралелі між русальними піснями і літературним образом Франкової мавки більш ніж очевидні [17].

За спостереженням Марти Хороб, “протягом всієї новелістичної дії Мавка є фокусом, навколо якого викристалізуються деталі, штрихи, цементуючи складові тексту в художню цілісність” [36, с. 1004]). Мавка стає своєрідною ідеєю-фікс, головним образом-концептом уявної дійсності, яку вигадала дитина, що дає підстави дослідниці вважати лісову красуню ще одним, нехай і не реальним, героєм новели [36, с. 1004]. Мавка, на думку Тамари Борисюк (Скрипки), становить психологічну доміную для п’ятирічної дівчинки Гандзі. Як влучно зауважила дослідниця, у “Мавці” своєрідно, як і в “Малому Мироні”, “Під оборогом”, автор показує намагання дитячої свідомості до дослідження “відомого й невідомого” в природі. “Дійсність, казка, міф у дитячому, первісному світосприйманні людини гармонійно зливаються. [...] Мислення й психіку дитини заповонив світ природи як жива, персоніфікована сила. Шум лісу – його пісня, дерева, птахи в дитячій уяві вдягнулися у живу плоть. Зустрічі з мавками прагне її творча душа. Читач вгадує небуденність натури сільської дівчини, обдарованої такою прекрасною й сильною фантазією. Гандзя чує голос мавки, її волення, заклик іти до неї на ігрища. Це щось таке, що може почути лише дитяча душа, як у «Вільшаному царі» Гете, душа, яка прозріває у невідоме. [...] Уявний, ілюзорний, вимріяний світ став жити поруч з дитиною як невід’ємна, відчутна всіма «змислами», а передусім зором і слухом, реальність, зрештою, став частиною її самої” [3, с. 64].

Мотив принадної таємничості та загадковості, за О. Вертієм, виводить дію з буденної свідомості у площину стародавнього світогляду з його незвичайними істотами і невидимими силами, зав’язуючи тугий вузол психологічних проблем [4, с. 107], а сюжет розгортається на основі витворених дитячою уявою двох прямо протилежних світів. Перший з них це такий чарівний і принадний казковий світ природи, другий – світ темних сил, світ страшної кусіки.

Типологічний контекст. За класифікацією Франкової прози О. Білецького, “Мавка” належить до тематичної групи оповідань з життя дітей і підлітків [2]. М. Легкий зараховує “Мавку” до “казкового” циклу [20, с. 37; 21, с. 20]. На користь такого поділу свідчать записні книжки І. Франка 1884–1885 рр., де письменник у плані тематично згрупував свої твори малої прози і “Мавку” записав до групи “казок” [10, с. 83–84].

У контексті творчості І. Франка “Мавка” близька до циклу оповідань про дітей і школу (за класифікацією Ніни Жук [16, с. 34–42]), зокрема до оповідань “Малий Мирон”, “Під оборогом”, “Грицева шкільна наука” та ін. З іншого боку, вона поряд з творами “На лоні природи”, “Микитичів дуб”, “Яндруси”, “Дріада”, “Щука”, “Odi profanum vulgus”, “Під оборогом”, “Мій злочин”, “У столярні”, “Поєдинок”, “Поки

рушить поїзд”, “Сойчине крило” вписується у загальну концепцію збірки “«На лоні природи» і інші оповідання” (Львів, 1905), в якій природа є не лише тлом подій, а й пронизує всі тексти, є їхньою художньою домінантою, слугує засобом психологізму, структурує збірку і формує загальну концепцію натурфілософії І. Франка.

У контексті загального масиву прозової творчості І. Франка “Мавка” містить у собі виразні ознаки індивідуального стилю автора, водночас вирізняючись від інших творів. Так, наприклад, у “Мавці”, як і в інших творах т. зв. дитячої тематики (маємо на увазі “Малий Мирон”, “Під оборогом”, “Трицева шкільна наука”) чітко простежується Франкова концепція дитинства як часу “перших пробісків думання”, пізнання світу, єдності дитини і природи. Але якщо, змальовуючи образи хлопчиків, І. Франко акцентує увагу на мисленні дітей, то Гандзуня стала об’єктом зображення емоційно-настрєвої сфери як домінантної для створення її образу.

Природа, зокрема ліс, у “Мавці” відіграє важливу роль. Тому, порівнюючи цю новелу з іншими творами письменника з погляду його пейзажної майстерності, можемо прийти до висновку про те, що Франкова натурфілософія, а саме його трактування потужної, важливої ролі природи у житті кожної людини, а тим більше дитини, у пізніших творах письменника знайде своє продовження, поглиблення, ословлення за допомогою більш виразних і узагальнених засобів. Маємо на увазі гуцульські оповідання І. Франка та інші його твори філософського спрямування.

Жанр твору. Більшість дослідників схиляється до думки, що “Мавка” – це новела (З. Гузар, М. Легкий, Н. Тихолоз, Т. Трачук, К. Дронь, М. Лапій, О. Салій, М. Хороб, С. Пилипчук, А. Швець та ін.), інші називають її оповіданням (І. Денисюк, О. Вертій та ін.), А. Крушельницький уважав “Мавку” нарисом. У згаданому вище автобіографічному листі до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 р. І. Франко назвав “Мавку” новелою. У листі до О. Рощкевич ідеться про довшу повістку і три коротенькі шкіци. У назві збірки “«На лоні природи» і інші оповідання” відповідно “Мавка” входить до “інших оповідань”. У своїх рукописних планах із тематичним групуванням творів малої прози письменник записав “Мавку” до групи “казок” [10, с. 83–84]. Такий різнобій у жанрових номінаціях свого твору свідчить передусім про складні тогочасні процеси формування жанрової свідомості літератури загалом та І. Франка зокрема.

Підзаголовок “Літня казочка” свідчить про те, що події твору протікали влітку. Наталя Тихолоз висловила припущення, що, можливо, події, описані в новелі, відбуваються на “розігри”, тобто тиждень по Зелених святах, коли, за народними уявленнями, мавки активізуються: танцюють, гуляють і граються. Зустрічі та ігри з мавками, за повір’ями, завжди небезпечні. Мавки здатні висмоктувати з людей життєві сили, зробити так, що людина (жінка, чоловік, дитина) марніє, сохне і вкінці вмирає [34, с. 375]. Запах нив у розцвіті, про який згадує І. Франко в новелі (а жито цвіте 10–12 днів, орієнтовно ближче до Зелених Свят), дозволяє вирахувати приблизний час оповіді.

Поділяю думку Наталі Тихолоз [34], яка аргументовано довела, що “Мавка”, по суті, це “антиказка”, а казковість твору є одним із елементів поетики твору, поняттям ейдологічним, як ще один тип образності, крім реалістичного. “Якщо для маленької героїні її «лісова казка» справджується, а смерть як «вічний сон», згідно з міфологічною

логікою, обертається на ініціацію – упровадження в надприродну сферу, то для читача, згідно з емпіричною логікою реальності, історія дівчинки сприймається як трагедія. Гандзя віднаходить свою «казку»: вона зустрілася з мавками, ба більше – сама стала мавкою (недаремно твір має заголовок «Мавка»), бо ж мавки – це «душі померлих дітей» [34, с. 230].

Розглядаючи “Мавку” у контексті літературної казки, близької до фольклорної, на рівні сюжету, образів, стилістики знайдемо спільне та відмінне: зокрема, образи мавки (мавок) та кусіки взяті з фольклору. Як влучно підмітив О. Вертій, світ, витворений дитячою уявою, зображений у “Мавці” на засадах народної естетики, зокрема естетики фольклору календарно-обрядового циклу, демонології та повір’їв [4, с. 108]. Проте, на відміну від чарівних казок, мавки та кусіка існують лише в уяві дитини або в її хворобливих мареннях, про що натякає автор. Боротьба добра і зла теж відбувається у площині дитячої фантазії. Відповідно традиційно казкові топоси: ліс, стежка, житнє поле, “мандри” – переміщення героїні у просторі мають подвійне смислове навантаження: як реальні об’єкти чи дії (подорож героїні до лісу) і як “казкове” – загадкове, таємниче, символічне. Варто зауважити, що топос дому письменник використовує не традиційно як упорядкований, безпечний простір, а, навпаки, як місце небезпеки, загрози, дискомфорту. Якщо кусіка в дитячому стрийнятті трактується традиційно, то мавки для дитини в її уяві не є небезпечними, а наділені рисами людей, ідеалізовані тощо. Смерть Гандзуні можна трактувати як “антиказковість”, а можна бачити прихований сюжет про те, як дитина стала мавкою.

Розглядаючи “Мавку” в контексті європейської літературної казки, помічаємо деякі типологічні паралелі з казкою Г.-К. Андерсена “Дівчинка з сірниками”, а також із повістю-казкою Е.-Т.-А. Гофмана “Чужа дитина”, проте твір І. Франка менш казковий на подійному рівні, хоча за стилістикою близький до цих творів. Та все-таки поглиблений психологізм “Мавки” (тут вочевидь помітний вплив Е. Золя) дає підстави вважати цей твір *психологічною новелою з елементами казковості на рівні уявних персонажів, частково стилістики, художніх засобів* (зокрема улюбленого Франкового прийому контрасту, а також паралелізму, персоніфікації).

У статті “З остатніх десятиліть XIX віку” (1901) І. Франко так писав про новелу: “Новела – се, можна сказати, найбільш універсальний і свобідний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомові повісті. В новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою” [35, т. 41, с. 524].

За жанром “Мавка” – психологічна новела, художньо довершений твір зі стислим, динамічним сюжетом, в основі якого лежить незвичайна центральна подія (втеча дитини з дому до лісу), несподіваний фінальний пуант (дівчинку знайшли неживою під березою), у творі обмежена кількість персонажів (Гандзя і мати); новелістична концентрація, поглиблений психологізм, “єдність вражень” (за Едгаром По) [32, с. 375].

Сюжет, композиція, образи Гандзі і матері. У листі до Агатангела Кримського від 4.XI.1891 І. Франко поділився секретами своєї художньої техніки при написанні творів

малої прози: “Може, се принцип застарілий, але я в своїх композиціях усе так роблю і, вибравши собі одну фігуру чи одну подію, групу доволі неї все те, що вважаю потрібним до найрельєфнішої обрисовки і характеристики” [35, т. 49, с. 304]. У новелі “Мавка” письменник майстерно вивів образ маленької Гандзуні, яку мати залишила одну в хаті. Дитина побігла в ліс, шукаючи мавок, і загинула. Кількома штрихами І. Франко створив психологічний портрет дівчинки. Розмовляючи з матір’ю, Гандзя “ламає тонкі губки”. Мистецьки довершений діалог, ніби вихоплений із дійсності, створює відповідну атмосферу твору: із нього читач дізнається про сильне бажання дитини побувати у лісі, побавитися з мавками, які їй навіть сняться. Сон про мавок в експозиції-зав’язці, який дитина докладно, в особах переповідає матері, виконує у творі сюжетотворчу функцію, це своєрідний сон-мрія і сон-віщування. Останні рядки новели “Гандзя тільки що перестала бавитися з мавкою” [35, т. 15, с. 95] є ніби продовженням Гандзиноного сну, створюючи своєрідне обрамлення й одночасно виконуючи функцію пуанту новели.

Образ матері подається редуковано, пунктирно. Із її розмови з 5-річною донечкою читач складає уявлення про неї як звичайну сільську жінку, яка в міру строга, дбає про свою дитину, не хоче її обтяжувати, не пускає далеко гуляти, очевидно, сама її виховує (про батька нема мови і шукала зниклу Гандзуню лише мати). Із тону матері, в якому відчутні строгість, безапеляційна відмова у ласкавій формі, можемо зробити висновок, які методи виховання переважають у цій сім’ї. Світ дорослих і світ дитини утворюють своєрідну опозицію, відмінне сприйняття дійсності (“приземленість” матері контрастує з наївністю, поетичністю уяви донечки). Для матері зачинені на ключ двері хати – це безпека її дитини, а для маленької Гандзуні калатання залізного ключа у дверях, що закрив дерев’яний засув, – це передусім грізний символ того, що вона залишається сама вдома, відділена від матері, від лісу, де “тарно, тихо, зелено, тепло”, від можливості побачити мавку і погратися з нею. По-різному трактують мати і донька роль мавок у житті людини: Гандзина мати мислить стереотипно, лякає мавками донечку, підкреслюючи негативні риси міфологічного персонажа (крадуть маленьких дівчаток), а для Гандзі в її поетичній уяві мавки гарні, добрі для добрих дітей, “так радо бавляться з ними лісової зелені, гойдаються на довгих тонких березових гілках (ах, Гандзя так любила гойдатися!) і сміються так весело і співають так пречудово!” [35, т. 15, с. 92]. На відміну від інших дітей, Гандзя не боїться мавок, а прагне їх зустріти, побавитися з ними. Що більше, Гандзя готова захищати мавок від інших людей, щоби вони їх не зловили і не дали страшній кусіці. Таким чином, у творі є ще інші опозиції: Гандзя та інші люди, інші діти. Своєю неподібністю до інших дітей Гандзя нагадує малого Мирона з однойменного оповідання І. Франка.

За допомогою лексичних засобів, “дитячого” синтаксису письменник розкрив наївно-конкретне мислення дитини. Та все ж у центрі його уваги – дитячі переживання, почуття, емоційно-настроєва сфера. Залишившись удома одна, Гандзуня говорить сама до себе і плаче. Такі думки героїні вголос свідчать про те, наскільки глибоко І. Франко знав дитячу психологію (можливо, що й сам досвідчив подібні стани страху самотності, покинутості). Заповітною мрією дівчинки було побавитися в лісі з мавками,

про яких вона чула від дорослих (матері, бабусі). Дитина знову згадує свої сни про мавок, які їй снилися вже кілька ночей. У Франка сон – це художній прийом, який дозволив йому ословити найпотаємніші мрії героїні і заглянути в її майбутнє (натякнути читачеві про можливий хід подій), одночасно письменник застосував характерний для новелістики прийом абрєвіатурності, натяків, деталей-підказок. Так, наприклад, у сні мавки запрошують Гандзуню до себе: “Гандзю, куку! Гандзю, куку! – кликали вони, ваблячи її до себе своїми білесенькими руками. – Ходи до нас до лісу! У нас так тепло, так весело, так любо! Ади, які у нас коси! – і у тебе така буде! Ади, які у нас гойданки! – і ти на такій будеш гойдатися! У-у! у-у! Ходи, ходи!..” [35, т. 15, с. 93]. Тобто дитині пропонують не тільки гойданки, а й коси, як у мавок (!). Численні повтори про голосний сміх мавок, гойданки, веселощі створюють відповідну вітаїстичну атмосферу твору й одночасно є контрастом до буденної реальності, межа з якою розмита.

В уяві героїні ожили розповіді старших, якими її лякали, щоб втишити. У кутках темної хати їй вбачалися привиди (“діди”), а міфічна “кусіка” матеріалізувалася в уяві дівчинки в чорний дерев’яний гак, забитий у стелю. Чорний колір тут містить у собі негативні конотації, контрастує з білим, домінантним кольором (поряд із зеленим), асоційованим із мавками. Гандзі здавалося, що “кусіка” жива, що “се така стара, погана зморщена баба з величезною торбою, в яку забирає малих дітей. Ось вона випростовується, тупає своїми дерев’яними ногами, лізе, лізе, чимраз ближче до Гандзі” [35, т. 15, с. 93]. Психологія дитини розкрита в новелі з великою достовірністю. І мавки, і “кусіка” крадуть дітей. Як і більшість своїх ровесників, Гандзя отожднювала красу (згадаємо довгі зелені коси мавок, їхній привабливий сміх) і доброту, тобто відповідність зовнішності внутрішньому змісту. Тому страшна “кусіка” не може бути доброю. Опозиція краси (мавки)/потворності (кусіка), білого/чорного, доброго/злого, веселого/страшного, молодого/старого доповнюється ще іншими протиставленнями: реального і уявного, дійсності і візії, сновидінь, свідомого і позасвідомого, відомого і невідомого.

Як спостережливий митець і знавець дитячої психології, у творі І. Франко описав природу дитячого страху й захисний механізм – утечу від нього. Утечу не тільки фізичну, а й ментальну. Гандзуня втікає не лише з хати до лісу, а поринає у світ фантазії, дитячої уяви.

Передісторію життя героїні, гармонію дитини і природи розкрито в авторському відступі, у якому мотивується поведінка Гандзі, що не послухала матері і втекла з дому через вікно в ліс шукати мавок. “Дитяча уява день і ніч блукала по лісі, знаходила в його голосах відгомін своїх дрібнесеньких, а проте для неї таких важних і величних радощів і терпінь. Що найкращого, найприємнішого затирила вона в своїм короткім життю (їй було всього п’ять літ), усе те нерозлучно в’язалося з лісом...” [35, т. 15, с. 92]. У первісному варіанті твору, надрукованому в “Зорі”, вік дитини був чотири роки.

У цьому творі неначе стирається межа між дійсністю і уявою. Гандзя чула голоси мавок, що кликали її. І. Франко натякав на можливу хворобу дитини, подаючи портрет героїні: “Легкий літній вітерець обвіяв її теплом, розвіяв її коротке, біле, мов льон, волосся, викликав живішу красу на бліде личко, тільки очі палали якимось гарячковим

огнем, як уперед” [35, т. 15, с. 93–94]. У новелі портрет героїні деконцентрований (розміщений у різних частинах тексту). Ескізно, штрихами подано окремі значущі деталі, які у своїй сукупності створюють динамічний, психологізований портрет: “Ліса була трошки підхилена; отворити її Гандзя не здужала б, – куди ж її малесеньким слабим ручкам до такого тягару! Вона, мов мишка, пролізла крізь вузький розтвір, крізь який хіба кітка могла би пройти вигідно, і з усміхом радості на устах, тремтячи всім тілом, опинилася на вигоні, супроти поля. Вітер дмухнув різче на її лице. Гандзя була лише в одній сорочині, довгій до кісток і підперезаній червоною крайкою” [35, т. 15, с. 94]. Традиційний елемент одягу, червона крайка, є тим значущим штрихом, який відрізняє дівчинку від мавок. Червоний колір тут символізує життя. Семантичною домінантою образу Гандзуні є “усміх радості на устах”, “біле, мов льон, волосся”, очі, які спочатку палали гарячковим вогнем, а вкінці твору були широко відкриті і вже не блищали у мертвої дитини. Як стверджував Є. Ненадкевич, портретування І. Франка періоду 1870–1880-х років позбавлене романтичної мальовничої ефектності, долає статичність, залишаючись здебільшого при “по-пуританському” найстислішому “паспортному” портреті [29, с. 62]. Проте у “Мавці”, на мій погляд, принципи портретування (ідеалізація, психологізм, натуралістичність) взаємно доповнюють один одного, вже відрізняються і від суто романтичного типу портрета, і від виключно натуралістичного, характеризуючи стиль І. Франка перехідного періоду від романтизму до “наукового” реалізму, типологічно близького до натуралізму.

У новелі автор дав оцінку героїні устами інших персонажів. Мати, розшукуючи доньку, так говорила про неї: “Якесь уродилося таке слабеньке та мізерне, а тепер уже з місяць, то раз у раз як що говорить, то ніби в горячці!” [35, т. 15, с. 95].

У творі майстерно відтворено тонкі взаємопереходи емоцій і почуттів дитини: від розчарування несповнених бажань, страху до несміливого зацікавлення, радості, захоплення. На устах знайденої у лісі мертвої дівчинки застиг розкішний усміх. Трагізм долі і щаслива усмішка – цей контраст створює відповідний ефект, відсутність авторських коментарів будить роздуми. Якщо на початку твору письменник у авторському відступі мотивував поведінку Гандзі, підкреслив роль лісу, таємничої пісні природи в її короткій житті, то кінцеве новелістичне “умовчання” є найбільш доцільним, адже підсилює драматизм ситуації. І. Франко навіть не говорить про смерть: Гандзя перестала бавитися з мавкою – у цих словах набагато глибший зміст, ніж у будь-яких промовах, бо лаконізм і мудрість простоти завжди вражають і діють на естетичне почуття читача. І. Денисюк провів паралель до оповідання Лесі Українки “Метелик”. Перехід дівчинки з тісної похмурої хати у залиту сонцем “лісову пісню” нагадує політ метелика на світло лампи та його самоспалення [13, с. 18]. З. Гузар побачив у смерті героїні мотив вічної парадоксальності буття, трактував смерть головної героїні як здійснення мрії у трагічно-прекрасній смерті, мотив у світовій літературі відомий, органічно переплетений з катарсисом, який переживають самі герої трагедії, однак щодо світу дитини у виконанні І. Франка новаторський [11]. “Можемо говорити про специфічність зображуваного і специфічність зображення. Проблема “реалізму” – десь на вельми віддаленому плані. До деякої міри можемо відзначити баладний компонент

поруч з казковим, як і проникливий ліризм “літньої казочки”. Не можна до кінця з’ясувати і пояснити таке авторське визначення жанру. Казка про мавку і трепетне, жагуче, драматичне внутрішнє життя дитини. Так багато балад при “зустрічі дівчат і не лише їх з русалками, мавками (згадаймо повість-баладу “Тіні забутих предків”). Однак у новелі Франка – п’ятирічна дівчинка... *Novum* у новелі” [11]. М. Легкий відзначив характерне для Франкової творчості трактування смерті як свободи, розкоші, звільнення від важких життєвих проблем і страждань [23]. За спостереженнями Алли Швець, смерть Гандзуні “виглядає цілком реалістично й трагічно, сприймається радше як переселення у цей містичний світ духів” [37, с. 54]. Водночас, із погляду Тамари Борисюк (Скрипки), це “символічний образ народження людського ідеалу взагалі, того ідеалу, який, раз витворений, опановує всю людську істоту, і задля якого вона іде навіть на смерть” [3, с. 65].

Наратив новели. У “Мавці” наратія ведеться від третьої особи. Такий тип викладу, за спостереженням М. Легкого, становить найбільший відсоток у малій прозі І. Франка [24, с. 88]. У “Мавці” дослідник помітив тенденцію тяжіння авторського всезнання до абсолютного, до монтування такого типу композиції, який “засновується на маніпулюванні всезнанням, що в кінцевому результаті нагадує гру з читачем. Відавторський наратор [...] при синхронній позиції наділений здатністю втілюватися у свідомість персонажа. Переміщуючись разом з ним у просторі, він сприймає навколишній світ його органами чуття. Виклад відавторського розповідача тяжіє до техніки *showing*: він не стільки розповідає, скільки показує, демонструє, зображує” [24, с. 115]. Тенденції переходу від авторської до персонажної наративної позиції спостерігаємо у “Мавці”. Техніка “*showing*” (показ) домінує у новелі, проте та частина твору, у якій ідеться про розшуки дитини, виконана все-таки в техніці “*telling*” (розповідь). У “Мавці” наративна стратегія була підпорядкована творчому задуму автора і жанру психологічної новели з елементами казковості (антиказковості), ідилії (антиидилії), що вимагав строгу й усталену конструкцію, відповідну композицію з яскраво вираженим композиційним осередком (переломний момент у сюжеті, кульмінаційний пункт дії, контраст чи паралелізм сюжетних мотивів), лаконізм, яскравість і влучність художніх засобів тощо. Хоч автор у творі “всезнаючий”, проте переведення опису у сферу сприйняття героїні, обмежує його “всезнання”, тому письменник удається до натяків, деталей-підказок. Саме відчуття холоду, короткочасне, але яке Гандзуня не брала до уваги, відчуття втоми, ліс, який з великого, присмеркового, гомінкого перетворився на тихий, величезний, понурий, були тими підказками, що згущували антиципаційний пласт твору, ніби провіщуючи біду.

Часопростір новели. У “Мавці” автор використав прийом контрасту, протиставляючи замкненому просторові хати безмежжя лісу, природи. П’ятирічна Гандзуня боялася лишатися одна в хаті, де “нужденно, вогко, понуро”, у кутах їй ввижалися привиди. Гак, забитий у стелю, немов збільшився у своїх розмірах і перетворився у страшну “кусіку”, що забирала малих дітей. Опис інтер’єру фактично зведено до єдиної центральної деталі (гака-“кусіки”), яку подано через коротку “об’єктивну”, безсторонню авторську характеристику (“поглянула на стелю, в якій стримів забитий чорний, грубий,

дерев'яний гак, дивачно понакарбовуваний”) і розгорнуте, деталізоване (стосовно “кусіки”), і узагальнене (щодо всього інтер'єру), емоційно, настроєво марковане сприйняття дитини. Як не згадати “Золотий горнець” Е.-Т.-А. Гофмана, де дверний молоток перетворився з бронзового обличчя на стару відьму. Різниця лиш у тому, що у творі Гофмана перетворення було справжнім, а в І. Франка – уявним, так само як в уривку з повісті Е. Золя “Провина аббата Муре” (який переклав І. Франко) аббатові Муре здалося, що природа руйнує церкву. За тонким спостереженням Катерини Дронь, рідна домівка викликає в Гандзі враження безвихідної пастки, провокує в неї галюцинації. Зачинені на залізний ключ двері дослідниця трактує як міфосимволічну межу хати, що увиразнює взаємозаміну свого/чужого у просторі (тобто “свій” простір хати стає “чужим”, а “чужий” простір лісу стає для героїні “своїм”). “Дескрипція хати, якій протистоїть дитяча уява, базується на гротеску і міфологізмі, гармонійно поєднаних із проникливою дитячою психологічною обсервацією, основними засобами якої слугують сюрреальні елементи” [15, с. 214]. Вікно, на думку К. Дронь, “міфологізована «відкрита межа» хати”, яка допомагає дівчинці здолати межу побутового світу і потрапити в безмежний світ чарівного [15, с. 214]. Вікно для Гандзуні – це шлях від темряви до світла, від вогкості до тепла, від понурості і страху до радості, щастя, від самотності до спілкування (уявної гри) з мавками, зрештою, шлях до волі, до мрії, а згодом (у реальному житті) – це шлях до смерті, до вічності. Саме такі асоціації в імпліцитного читача сугестує письменник, застосовуючи прийом контрасту: нужденної, вогкої, понурої хати і зовнішнього макросвіту, дивосвіту природи, в якому ясно, тепло, опатний, величний безмежний ліс з привабливими, веселими мавками.

“Хата, де жила Гандзина мати, стояла на самім краю села. З трьох боків не дуже далеко виднівся густий, вічно тужливий ліс, що шумів раз у раз та заводив якусь таємничу пісню” [35, т. 15, с. 91–92]. Дослідники Франкової творчості віднайшли перегуки цієї дескрипції з поезією Франка “Маленький хутір серед лук і нив...” із циклу “Спомини” у збірці “Із днів журби” (1900).

Локальний колорит пейзажу у новелі містить виразні ознаки автобіографізму, а тужлива пісня лісу опосередковано виражає його душевний стан, можливо, навіть має автопсихографічні елементи.

Автор розширив часові межі твору і подав опис лісу (динамічний пейзаж) у різні пори року, використовуючи не лише зорові, а й слухові образи. “В сні й на яві вона прислухалася до неї зимовими вечорами, коли ревла буря і ліс стогнав, як тисячі ранених на побоєвищу; любувалася нею весною, коли теплий вітер ледве-ледве ворухив вогкі ще, безлисті, а вже свіжими соками налиті гіллячки, прислухалася до неї в пекуче літнє полудне, коли вітру не було чутно, а проте по верхів'ях дерев ходив якийсь таємний шепіт, мов зітхання або мов сонне лепотання задріраних на сонячній спеці дерев” [35, т. 15, с. 92]. Р. Голод тонко підмітив колористичний і звуковий пуантилізм І. Франка, використаний для відтворення цілої гами мінливих почуттів і настроїв дитини [9, с. 362]. Як бачимо, простір тут обмежений, постійно незмінний, натомість час інтенсифіковано. Життя лісу хронологічно обіймало чотири пори року, у композиції твору – це своєрідний відступ для “часозмінної” характеристики лісу,

який в уяві дитини персоніфікується, очуднюється, його заселяють мавки, лісові духи. За спостереженням Марії Лапій, ліс – це геопростір щастя, тепла, веселощів, однак це простір радше “бажаний, уявний, вимріяний, ніж реально освоєний”, бо відмежований вікном, тому його образ “сконструйований на основі домислу, асоціації, гри уяви, загостреної чутливості й вразливості” [19, с. 152]. “Позавіконний світ природи спокушає невідомістю, він активізує дитячу фантазію, компенсує відчуття людської (земної) самотності повнотою природного світу” [19, с. 152]. Погоджуюся з думкою М. Лапій про те, що відкритий ідилічний лісовий простір конфронтує з антиїдилічним закритим простором хати, а в пленері діти (герої Франкових оповідань) долають екзистенційний стан самотності, отже, стає очевидною компенсаторна, терапевтична роль спілкування з природою, з якою діти спілкуються інтуїтивно, на рівні “осяння”, вродженого відчуття прекрасного [19, с. 152–153]. “Хронотоп «вічного дитинства» (утопічної країни гуманності, «свого» світу, світу, позбавленого моргальної остаточності [...] асоціюється із казковими метаморфозами, адже дитина і природа невіддільні, саме незіпсутій культурою і цивілізацією дитині відкривається у всій повноті «правда світу»)» [19, с. 154]. Таке трактування єдності природи і дітей є й у повісті-казці Е.-Т.-А. Гофмана “Чужа дитина”.

І ось уже маленька героїня через вікно втікає з дому, через обору (відгорожена частина подвір'я з приміщенням для худоби) біжить до хвіртки, і, пролізши через відхилену щілину ліси, опиняється на вигоні, а далі через поле біжить стежкою до лісу шукати мавок. За спостереженням Святослава Пилипчука, провідний для казок мотив дороги органічно введено у текст твору [31, с. 260]. Стежка виступає символічним мікрообразом життєвого шляху Гандзуні.

Час, плин якого у хаті був дуже повільним (хоч пройшло його небагато – такий ефект дає надмірна деталізація), тепер неначе прискорюється. “Жито хитає колоссям, коли вона, біжучи, пересуне ручкою по стеблах. Як вона любить оте жито, оті блаватки та цвітки куколю, що де-де блискають, мов сині та рожеві зірки серед лісу золотих стебел!.. Ах, ось уже й ліс! Який тихий, величезний, понурий! [Ось ще один контраст. – О. Л.] Берези гріються на сонці і світять здалека своєю білою корою. Їх довгі віти, мов зелені коси, позвисали додолу і колишуться з вітром. Ось тут і мавки зараз будуть” [35, т. 15, с. 94]. Ідилічний, на перший погляд, пейзаж, містить у собі приховані смисли і готує читача до чогось невідомого, непередбачуваного.

Фітоморфні підказки. Антиципаційними маркерами-підказками, крім беріз, дерев, у міфології, пов'язаних із мавками, кора яких біла, як личка і руки мавок, а їхні довгі віти, мов зелені коси, нагадують коси русалок і водночас гойдалки, є жито – символ багатства і достатку (у житті граються мавки і саме з житом пов'язаний обряд їхніх проводів, а ще, за народними повір'ями, у час цвітіння жита прокидаються померлі). В українській міфології блаватки (волошки) – символ хлоп'ячої краси і доброти, дівочої скромності та ніжності; русалчині квіти: русалки, стережуть той цвіт і можуть залоскотати кожного, хто зірве хоч одну квітку. А от кукіль – отруйна рослина-бур'ян, має в фольклорі негативні конотації: поле, де росте кукіль, називають чортовою нивою, бо то нечистий його засіяв. У новелі пейзаж нагадує одну з картин художників-

імпресіоністів (наприклад, “Поле маків” Клода Моне), де серед золотого лісу стебел жита – дрібні квітки волошок та рожеві куколю.

Переведення авторського опису у сферу сприйняття героїні виключає статику, зупинку дії, надає пейзажеві динаміки, сприяє психологічному аналізу. Простір тут “рухомий”. Така техніка опису і спосіб відтворення чуттєвих та психічних перебігів у естві персонажа дали підстави дослідникам (В. Будний, Р. Голод, М. Легкий та ін.) побачити у цьому творі риси імпресіонізму.

Автор “виключив” час, пропустив цілий день і пише вже про вечір, повернення матері, розшуки Гандзуні. Аж на третій день знайшли люди в лісі мертву дівчинку, що міцно обнімала березу з відкритими очима і розкішним усміхом на устах. Так і закінчив Франко свою новелу.

Можливе і філософське трактування просторових образів. Хата – символ буденного безрадінного життя, простір дитячої самотності. Ліс – це простір свободи, вільний від буденності, цивілізації, щось незвідане, невідоме, таємниче, величне, манливе, уособлення первозданної краси і гармонії природи, яка наповнює людину життєвими силами.

Людина народжується для свободи, яка може дати щастя, але забрати життя. Дух прагне великого простору. Немов мелетик летить на світло, так і Гандзуня тягнеться до лісу. Людина від самого відчуття свободи отримує щастя. Фантазія дитини тягнеться до загадкового, але світ жорстокий і неблаганний. Смерть – це, з одного боку, трагедія, а з іншого – перехід у вічність. Такі думки сугестує читачам Франкова новела.

Від початку твору і до приходу Гандзі в ліс автор займав синхронну позицію, ніби ведучи репортаж із місця подій (комбінуються діалог, монолог, авторська оповідь, сприймання часу і простору дитиною, різні плани зображення – внутрішній, зовнішній). Але потім “авторське око” залишило героїню, і далі оповідач цікавився матір’ю дівчинки, проте вже немов із більшої віддалі, із певної часової перспективи, не так деталізовано, лише штрихами натякаючи на розшуки Гандзі. Опісля вкінці йшло повідомлення, що дитину знайшли мертвою в лісі (великим планом подано некропортрет дівчинки).

Новаторство твору. Як стверджує С. Пилипчук, на тлі попередніх Франкових творів “Мавка” суттєво вирізняється низкою новаторських прийомів, передусім оригінальною манерою уведення фольклорних елементів у белетристичний простір [31, с. 256–257].

Про неповторність стилю Франкової белетристики, локального колориту, свіжості барв, життєнаповненість, яка походила з намагання письменника “ловити життя на гарячому вчинку”, створювати за допомогою ілюзії автентичності живе безпосереднє враження дійсності, орієнтацію на рівень художнього європеїзму писав І. Денисюк [14].

У “Мавці” І. Франко також використав один з найулюбленіших своїх стилістичних прийомів, за визначенням Р. Голода, контраст форми і змісту – “свідчення новаторського підходу до узвичаєних естетичних канонів” [9, с. 363]. За спостереженням дослідника, “вишуканий естетизм Франкової “лісової пісні” органічно переплітається з численними міфологічними пасажами твору, підзаголовок якого налаштує читача на зустріч з літньою казочкою. Однак позірна безтурботність жанру додає трагізму розв’язці – картині Гандзиної смерті” [9, с. 362–363].

3. Гузар звернув увагу на те, що І. Франко перший у світовій літературі задовго до даних психологічної науки відкрив особливості вікової психології, а саме те, що “п’ять років у дитячій драмі людини – це якась особлива, можна сказати, містична межа” [11, с. 156].

Дослідники відзначають особливу роль пейзажу як композиційного засобу у “Мавці”, де він з другорядного елементу сюжету стає “глибокоемоціональним і ліричним першорядним компонентом, що є невід’ємною часткою фабули й становить основу цілого сюжетобудування” [29, с. 60]. Пейзаж у “Мавці” відтворює індивідуально-авторське відчуття природи, оригінальне і пластичне, застосовано принцип паралелізму природи й людини (автора й персонажа), що містить у собі позитивні конотації, є засобом характеротворення, використовуються і зорові, і слухові та нюхові асоціації, пейзаж поєднує “реальні й лімінальні міфотопоси, вводить характерних для романтичної картини світу баладних персонажів, як-от мавок (потойбічних знадливих істот), навіть артикулює особливе визначення смерті, властиве фольклорно-міфологічній, казковій свідомості, де «смерть – це не помирання, позбавлення життя, а перехід в інший стан», «в інший вимір єдності»” [19, с. 153–154].

У контексті української літературної традиції дослідники відзначають типологічні паралелі між “Мавкою” І. Франка, “Лісовою піснею” Лесі Українки, “Тінями забутих предків” М. Коцюбинського.

У шерезі дитячих образів незвичайних дітей, “диваків”, Гандзуна, як і малий Мирон, близька до героя новели Любові Яновської “Івась”, хлопчика Олеся з оповідання Г. Тютюнника “Дивак”.

“Мавка” – мистецьки довершений твір малої прози Франка, огрітий почуттям любові автора, свідчення його безперечного таланту, пройнятий ніжним смутком, світлий, ліричний за своєю тональністю, з елементами психографії письменника, новаторський і традиційний водночас, який не втратив з часом своєї мистецької вартості, змушує читача співпереживати героїні, задумуватися про питання життя і смерті, тугу і самотність, радість і щастя на шляху до сповнення заповітних мрій, а також про ціну їхнього досягнення, місце людини в світі та її взаємини з природою, про відоме і невідоме у природі, минуше і вічне.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Бестюк І.* Творчі інтенції міфопоетики й патопоетики на прикладі новели Івана Франка “Мавка” // *Studia methodologica*. Вип. 25. Антропология літератури: комунікація, мова, тілесність / [укладач Папуша І. В.]. Тернопіль: Ред.-вид. відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. С. 12–16.
2. *Білецький О.* Художня проза І. Франка // *Білецький О.* Зібрання праць: у 5 т. Київ: Наук. думка, 1965. Т. 2. Українська література ХІХ – початку ХХ століття. С. 412–461.
3. *Борисюк Т.* Мавка у творчості Івана Франка і Лесі Українки: типологія чи контактні зв’язки // *Укр. літературознавство*. Львів, 1988. Вип. 50. С. 60–67.
4. *Вертії О.* Народні джерела творчості Івана Франка. Тернопіль: Підручники і посібники, 1998. С. 106–111.

5. *Войтович В.* Українська міфологія. Енциклопедія народних вірувань. Вид. 4, доповн. Київ: “ФОРМ Стебеляк”, 2014. 688 с.
6. *Ворок Х.* Поетика сновидінь у прозі Івана Франка. Київ: Наукова думка, 2018. 256 с.
7. Галицькі образки [Чорновий план збірки] [1881] // Літературна спадщина. Т. 1. Вип. 1. Іван Франко. Київ: Вид-во АН УРСР, 1956. С. 66–67.
8. Галицькі образки [Чорновий план збірки] [1882] // Літературна спадщина. Т. 1. Вип. 1. Іван Франко. Київ: Вид-во АН УРСР, 1956. С. 68–69.
9. *Голод Р.* Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття. Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2005. 288 с.
10. *Голяк Т.* До історії перших багатотомних видань Івана Франка // Слово і Час. 2008. № 6. С. 83–90.
11. *Гузар З.* Новела Івана Франка “Мавка” // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів, 2004. Вип. 35. С. 156–160.
12. *Гундорова Т.* Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. Київ: Критика, 2006. 352 с.
13. *Денисюк І. О.* На далеку дорогу життя Франкове візьмемо слово // Франко І. Твори. Львів: Каменяр, 1991.
14. *Денисюк І.* Новаторство Франка-прозаїка // Українське літературознавство. 2008. Вип. 70. С. 138–152.
15. *Дронь К.* Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). Київ: Наук. думка, 2013. 244 с.
16. *Жук Н.* Проза Івана Франка. Київ: Вища школа, 1977. 176 с.
17. Календарно-обрядові пісні / упоряд., авт. вступ. ст. та прим. О. Ю. Чебанюк. Київ: Дніпро, 1987. 392 с.
18. *Крушельницький А.* Новини нашої літератури // Літературно-науковий вістник. 1906. Т. 34. Кн. 5. С. 267–274.
19. *Латій М.* Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка та “Молодої Музи”: семантика й поетика. Київ: Наук. думка, 2016. 276 с.
20. *Легкий М.* Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці: монографія. Львів, 2021. 608 с.
21. *Легкий М.* Проза Івана Франка: проблеми класифікації // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство. Львів, 2011. Вип. 55. С. 15–20.
22. *Легкий М.* Проза Івана Франка як психобуттєвий та соціокультурний феномен. Загальні зауваги // Слово і Час. 2019. № 2. С. 12–25.
23. *Легкий М.* Танатопоетика прози Івана Франка: тривіалізація смерті // Toronto. Slavic Quaterly. 2016. Вип. 58. URL: [Sites.utoronto.ca/tsq/58/index_58.shtm](https://sites.utoronto.ca/tsq/58/index_58.shtm).
24. *Легкий М.* Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. Львів, 1999. 160 с.
25. *Луцішин О.* У хронотопічному дзеркалі (часопростір оповідань Івана Франка про дітей) // Укр. мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2003. № 6. С. 34–45.
26. *Мороз М.* Літопис життя і творчості Івана Франка. Т. 1. Львів: Артос, 2016. 560 с.
27. Народні пісні в записах Івана Франка / упоряд., вступ. ст., прим. О. І. Дея. Вид. 2-ге, доповн. і переробл. Київ: Музична Україна, 1981. 335 с.; іл.
28. *Нахлік Є.* Унікальність Франка // Збруч. 2019. 27 серп. URL: <https://zbruc.eu/node/91643>.
29. *Ненадкевич Є.* До стилю Франкової новелі 70–80 років // Про оповідання Ів. Франка: збірка статтів / М. Степняка, П. Христюка, Є. Ненадкевича. [Харків]: Рух, [б. р.]. С. 31–62.
30. *Огоновський О.* Іван Франко // Огоновський О. Історія літератури руської. Львів, 1893. Ч. 3. Від. 2. С. 915–1072.

31. Пилипчук С. Фольклорна партія “Лісової пісні” у Франковій новелі “Мавка” // “Йшла не тільки з духом часу, але й перед ним”: Наталія Кобринська та літературний процес кінця XIX – XX століття”. Зб. наук. пр. Львів, 2015. С. 256–261.
32. Попов Ю. Новела // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 374–375.
33. Сізова К. Л. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст.: монографія. Київ: Наша культура і наука, 2010. 343 с.
34. Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генеологічні аспекти). Львів, 2005. 315 с.
35. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1976–1986.
36. Хороб М. Фольклорно-міфологічний концепт новели Івана Франка “Мавка” // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 1002–1009.
37. Швець А. Модель дитячого світу у прозі Івана Франка // Дивослово. 2005. № 9. С. 53–57.
38. Wójcicki K. W. Rusalki // Klechdy, starożytne podania i powieści ludu Polskiego i Rusi. Warszawa, 1972.

REFERENCES

1. Bestiuk, I. (2008). Tvorchii intentsii mifopoetyky i patopoetyky na prykladi novely Ivana Franka “Mavka”. In: *Studia methodologica*. Vyp. 25: Antropolohiia literatury: komunikatsiia, mova, tilesnist' / [ukladach Papusha I. V.]. Ternopil: Red.-vyd. viddil TNPU im. V. Hnatiuka, 12–16.
2. Biletskyi, O. (1965). Khudozhnia proza I. Franka. In: *Biletskyi O. Zibrannia prats: U 5 t.* Kyiv: Nauk. dumka. T. 2: Ukrainaska literatura XIX – pochatku XX stolittia, 412–461.
3. Borisyuk T. O. (1988) Mavka u tvorchosti Ivana Franka i Lesi Ukrayinky: typologiya chy kontaktni zv'yazky). In: *Ukr. literaturoznnavstvo*. Lviv. Vyp. 50, 60–67.
4. Vertiy, O. (1998). *Narodni dzhherela tvorchosti Ivana Franka*. Ternopil, 106–111.
5. Voytovych, V. (2014). *Ukrayins'ka mifologiya. Entsyklopediya narodnyh viruvan'*. Vyd. 4, dopovn. Kyiv: “FOP Stebelyak”.
6. Vorok, Kh. (2018). *Poetyka snovydin' u prozi Ivana Franka*. Kyiv: Nauk. dumka. 256 s.
7. Halytski obrazky [Chornovyi plan zbirkyy] [1881] (1956). In: *Literaturna spadshchyna*. T. 1. Vyp. 1. Ivan Franko. Kyiv: Vyd-vo AN URSSR, 66–67.
8. Halytski obrazky [Chornovyi plan zbirkyy] [1882] (1956). In: *Literaturna spadshchyna*. T. 1. Vyp. 1. Ivan Franko. Kyiv: Vyd-vo AN URSSR, 68–69.
9. Holod, R. (2005). *Ivan Franko ta literaturni napryamy kintsya XIX – pochatku XX stolittya*. Ivano-FrankIvsk: Lileya-NV.
10. Holiak, T. (2008). Do istorii pershykh bahatotomnykh vydan Ivana Franka. In: *Slovo i Chas*. № 6, 83–84.
11. Huzar, Z. (2004). Novela Ivana Franka “Mavka”. In: *Visnyk Lvivskoho universytetu*. Serii filolohichna. Lviv. Vyp. 35, 156–160.
12. Hundorova, T. (2006). *Franko ne Kameniar. Franko i Kameniar*. Kyiv: Krytyka.
13. Denysyuk, I. O. (1991). Na daleku dorogu zhittya Frankove vizmemo slovo. In: *Franko I. Tvory*. Lviv: Kamenyar.
14. Denysyuk, I. (2008). Novatorstvo Franka-prozayika. In: *Ukr. literaturoznnavstvo*. Vyp. 70, 138–152.
15. Dron' K. (2013). *Mifologizm u hudozhniy prozi Ivana Franka (imagologichniy aspekt)*. Kyiv: Nauk. dumka.

16. Zhuk, N. (1977). *Proza Ivana Franka*. Kyiv: Vyscha shkola.
17. *Kalendarno-obryadovi pisni* (1987) / Uporyad., avt. vstup. st. ta prim. O. Yu. Chebanyuk. Kyiv: Dnipro.
18. Krushelnytskyi, A. (1906). Novyny nashoi literatury. In: *LNV. T. 34, Kn. 5*, 267–274.
19. Lapiy, M. (2016). *Psyhologichniy peyzazh u prozi Ivana Franka ta “Molodoi Muzy”*: *semantyka i poetika*. Kyiv: Nauk. dumka.
20. Lehkyi, M. (2021). *Proza Ivana Franka: poetyka, estetyka, retseptsiya v krytytsi*: monografiya. Lviv.
21. Lehkyi, M. (2011). Proza Ivana Franka: problemy klasyfikatsii In: *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii filolohichna: Frankoznavstvo*. Lviv: LNU, *Їyp. 55*, 15–20.
22. Lehkyi, M. (2019). Proza Ivana Franka yak psykhobuttievyi ta sotsiokulturnyi fenomen. *Zahalni zauvahy*. In: *Slovo i Chas, № 2*, 15–20.
23. Lehkyi, M. (2016). Tanatopoetyka prozy Ivana Franka: tryvializatsiya smerti. In: *Slavic Quaterly*. Toronto. *Їyp. 58*. Retrieved from Sites.utoronto.ca/tsq/58/index_58.shtm.
24. Lehkyi, M. (1999). *Formy khudozhnoho vykladu v malii prozi Ivana Franka*. Lviv.
25. Lutsyshyn, O. (2003). U khronotopichnomu dzerkali: (Chasoprostir opovidan' Ivana Franka pro ditei). In: *Ukr. mova i l-ra v serednikh shkolakh, himnaziakh, litseiakh ta kolehiumakh, № 6*, 34–45.
26. Moroz, M. (2016). *Litopys zhyttia i tvorchosti Ivana Franka*. T. 1. Lviv: Artos.
27. *Narodni pisni v zapysakh Ivana Franka* (1981) / uporiad., vstup. st., prym. O. I. Deia. Vyd. 2-he, dopovn. i pererobl. Kyiv.
28. Nakhlik, Ye. (2019) Unikalnist' Franka In: *Zbruch*. 2019. 27 serp. Retrieved from <https://zbruc.eu/node/91643>.
29. Nenadkevych Ye. (1930-ті роки) Do styliu Frankovoi novelty 70–80 rokiv. In: *Pro opovidannia Iv. Franka : zbirka stattiv / M. Stepniaka, P. Khrystiuka, Ye. Nenadkevycha*. [Kharkiv]: Rukh, 31–62.
30. Ohonovskyi, O. (1893). Ivan Franko. In: *Istoriia literatury ruskoy*. Lviv. *Ch. 3. Vid. 2*, 915–1072.
31. Pylypchuk, S. (2015) Folklorna partiya “Lisovoyi pisni” u Frankoviyi noveli “Mavka”. In: *“Yshla ne tilky z duhom chasu, ale i pered nym”*: *Nataliya Kobryns'ka ta literaturniy protses kintsya XIX–XX stolittya*”: Zb. nauk. pr. Lviv, 256–261.
32. Popov, Yu. (2001). Novela. In: *Leksikon zagalnoho ta porivnyalnoho literaturoznavstva*. Chernivtsi: Zoloti lytavry, 374–375.
33. Sizova, K. L. (2010). *Liudyna u dzerkali literatury : transformatsiia pryntsyviv portretuvannia v ukrainskii prozi XIX – pochatku XX st.*: monohrafiia. Kyiv.
34. Tyholoz, N. *Kazkotvorchist' Ivana Franka (genologichni aspekty)*. Lviv, 2005.
35. Franko, I. *Zibrannia tvoriv: u 50 t. (1976–1986)*. Kyiv: Nauk. Dumka.
36. Khorob, M. (2008). Folklomo-mifolohichniy kontsept novelty Ivana Franka “Mavka”. In: *Ivan Franko: dukh, nauka, dumka, volia: materialy Mizhnar. nauk. konhresu, prysviach. 150-richchiu vid dnia narodzh. Ivana Franka (Lviv, 27 veresnia – 1 zhovtnia 2006 r.)*. Lviv. *T. 1*, 1002–1009.
37. Shvets', A. (2005). Model dytiachoho svitu u prozi Ivana Franka. In: *Dyvoslovo, № 9*, 53–57.
38. Wójcicki, K. W. (1972). Rusalki. In: *Klechy, starozytne podania i powiesci ludu Polskiego i Rusi*. Warszawa.

Стаття надійшла до редколегії 12.10.2021

Прийнята до друку 15.11.2021