

ФРАГМЕНТАРНІ ЖАНРИ В ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА

Микола ЛЕГКИЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка
Інститут франкознавства,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000,
e-mail: lehkyu.m@gmail.com*

У статті розглянуто фрагментарні прозові твори Івана Франка, з'ясовано, що фрагментаризація художнього світу й буття людини в ньому було однією з яскравих тенденцій європейських, зокрема й української, літератур. Перо І. Франка також часто тяжіло до творів умовно незавершених, фрагментарних, без чітко розгорнутої фабули, натомість із високим зарядом ліризму, настроєвості, із вагомим елементом, запозиченим із інших видів мистецтва (малярства, музики, скульптури тощо), із нахилом до глибокого психологічного аналізу внутрішнього світу персонажів, до змалювання психологічних пейзажів, портретів. Фрагментарна проза – поліжанрова і містить такі видові різновиди, як етюд, ескіз, образок, акварель тощо.

У праці окреслено найголовніші ознаки етюда, ескіза, шкіца, нарису, акварелі, образка (жанру й наджанру). Зазначено, що І. Франко добре розумів приховану в жанрах фрагментарної прози можливість урізноманітнення літературних форм; нахил письменника до написання фрагментарних творів відповідав природі його таланту (не випадково називав себе мініатюристом і мікроскопістом), а творчі інтенції збіглися з загальними тенденціями розвитку української літератури. Іван Франко дійшов переконання, що основною його ознакою на зламі ХІХ–ХХ ст. став поглиблений психологізм, тобто прагнення глибоко зазірнути в душу персонажа, простежити роботу його психіки й викликати певний настрій у читача. На літературну арену виходять тепер не “заокруглені” твори з чітким причинно-наслідковим розвитком сюжету, а фрагменти, “уламки” подій, що покликані вияскравити внутрішній світ людини, рух її думок, почуттів, вражень, настроїв, викликаних певними збудниками.

Проаналізовано твори І. Франка “Лесишина челядь”, “Малий Мирон”, “Тава”, “Яндруси”, “Поки рушить поїзд”, “Дріада”, “Неначе сон”, “Син Остапа”.

Ключові слова: фрагмент, етюд, ескіз, шкіц, нарис, акварель, образок, психологізм, настроєвість.

Осмилюючи проблеми розвитку української малої прози на зламі ХІХ–ХХ ст., І. Денисюк вказував на такі основні тенденції, як “розкріпачення” жанрів, взаємопроникнення і накладання одних форм на інші, синтез різних жанрових, родових ознак, “змагання до “кореспонденції” різних мистецтв (музики, живопису, літератури, кіно)” [11, с. 212]. Дослідник виявив також нахил до чіткішої дефініції жанрів, збільшення різновидів малої прози, зростання культури заголовка й підзаголовка, внаслідок чого “читач настроює себе на сприймання певного ладу, певної форми стилізації дійсності.

І вже чогось іншого шукатиме в творі з підзаголовком “акварель” або “шкіц вугіллям”, “пастель” чи “ноктюрн”. Адже і в живописі підписи під картиною допомагають нашій свідомості гармонізувати зміст з технікою виконання і матеріалом, бо естетичні вимоги до ескіза інші, ніж до викінченого портрета. Інші вимоги до акварельної техніки, гравюри” [11, с. 214].

Однією з яскравих прикмет літератури кінця XIX – початку XX ст. І. Денисюк назвав “нахил до рефлексивності”, коли “лірична медитація нерідко формує жанри фрагментарної безсюжетної прози”. Структурні зміни в українській малій прозі були викликані тенденцією до природности, безпосередности, чого прозаїки сподівалися досягнути розвільненням класичних канонічних форм [11, с. 216]. Досліджуючи історію української новелістики, вчений вивів закон її жанрової різноманітності, згідно з яким майже вся друга половина XIX ст. йде під знаком вироблення максимально сконцентрованої новелістичної структури, до її класичних моделей. “Але як тільки цього досягнуто, починається нова деконцентраційна робота, пошуки нових форм композиції. [...] Новаторські експерименти йдуть у напрямку опозиції до тих жанрів, які виявляють загрозу стати канонічними. “Розкріпачення” ригористичних форм ведеться чи то під гаслом психологізму, чи то оновлення реалізму (хоч перше входить у друге), чи модернізму. Відбувається дифузія літературних родів і жанрів. [...] Толерується крайня “верлібність”, фрагментарність прози. Виникають різні форми “новелістичного нарису”. Йде безнастанна трансформація жанрів малої прози – взаємопроникнення і їх взаємонакладання, процвітає розмаїтість форм і барв. Стиль омузичується й збагачується “кольоровими” тропами” [11, с. 265–266].

Перо І. Франка також часто тяжіло до творів умовно незавершених, фрагментарних, без чітко розгорнутої фабули, натомість із високим зарядом ліризму, настроєвості, з вагомим елементом, запозиченим із інших видів мистецтва (малярства, музики, скульптури, кіно тощо), із нахилом до глибокого психологічного аналізу внутрішнього світу персонажів, до змалювання психологічних пейзажів, портретів. У доробку І. Франка з’являються такі жанри, як етюд, ескіз (шкіц), образок. Твори письменника “По селах”, “До Бразилії!”, “Лесишина челядь”, “Мавка”, “Галицькі образки” (цикли і збірка), “Obrazki galicyjskie”, “В поті чола. Образки з життя робучого люду”, “Яндруси”, “В Перемишлі, де Сян пливе зелений...”, “Над великою рікою...”, “На лоні природи”, “У кузні”, “У столярні”, “Гірчичне зерно”, “Щука”, “Мій злочин”, “Туцупський король”, “Поки рушить поїзд”, “Вівчар”, “Під оборогом”, “Дріада”, “Неначе сон”, “Син Остапа” та ін. посідають вагоме місце у його літературній спадщині, істотно збагачують жанрову, образну та стильову палітру української літератури кінця XIX – початку XX ст. та надають їй особливого значення. Усі вони разом із творами “На камені” та “Intermezzo” Михайла Коцюбинського, “Impromptu phantasie” й “Valse mélancolique” Ольги Кобилянської, “Діточа грудь у скрипці” та “Adagio consolante” Михайла Яцкова, “Голосні струни” Лесі Українки, “Побожна” Василя Стефаника, “Не-читальник” Леся Мартовича, “Листки” Марка Черемшини, “Стріча”, “Небіжчик” Богдана Лепкого, “Момент” Володимира Винниченка й багатьма іншими становлять цілий пласт надзвичайно цікавої та оригінальної фрагментарної літератури.

Термін “фрагментарний твір” отримав свою назву від слова “фрагмент” (франц. *fragment*, від лат. *fragmentum* – уламок, шматок) – тобто окремої частини мистецького твору, уривка тексту тощо [20, с. 722; 21, с. 637]. Отже, фрагментарний твір так чи інакше містить ознаки неповноти, незавершеності, є немовби частиною більшого твору. Часто враження неповноти й незавершеності залишається після прочитання цілком формально закінченого літературного твору. Очевидно, що фрагментарний твір відрізняється від інших відсутністю певних елементів: виразно окресленої фабули, розв’язки та епілогу, чітких авторських настанов, “розлитих” у тексті. За спостереженнями Романа Голода, “фрагмент вихоплює з безперервного потоку окремі “шматки життя” і тому, як правило, несподівано починається (наприклад, як продовження розпочатої “за кадром” розмови) і так само несподівано, обрубано, навіть не закінчується, а припиняється” [3, с. 238]. Фрагментарний твір відзначається сильнішим струменем настроєвості, ліризму, концентрацією авторської уваги на постаті, вчинку, деталі, плинних почуттях, відчуттях, враженнях, “роботі” психіки. Читач при цьому залишається з відчуттям обірваності події, думки, цілого світу, явленого у прагненні автора “зловити” й увічнити один із нього момент. Такий підхід до моделювання художнього світу призводить до трансформації традиційних жанрових структур, їх перемішування й витворення нових літературних форм, що особливо характерно для української літератури кінця XIX – початку XX ст. І. Денисюк з цього приводу писав: “На початку XX ст. в українській літературі множаться жанри фрагментарної прози. Перші критики, що забили тривогу з приводу цієї “пошесті”, приписували їй появу модернізму. Інші дослідники літератури початку XX віку доводили, що поряд із модерністичними пошуками йшли владні змагання за розвиток оновленого реалізму під впливом всеоновлюючого духу часу. Очевидно, дух неоромантизму, як і романтизму, стимулював розкріпачення, взаємопроникнення, трансформацію жанрів” [11, с. 215]. Природну потребу у фрагментарних творах І. Франко інтуїтивно відчув уже в 70-х роках XIX ст., наслідком чого й стала його “Лесишина челядь”.

Попри свою “розкованість”, розв’язність, позірну безсюжетність, фрагмент, на думку І. Денисюка, належить до складніших літературних жанрів, адже “при всій своїй ілюзорній свободі все ж повинен був концентрувати явища життя, відбирати не всі його скиби, а лише “найгарячіші”, монтуючи їх у певну цілість. Фрагментарна проза наближається до нарису, статті чи есе, які мають свій внутрішній план, скріплений жанром, ідеєю, думкою” [11, с. 216, 218].

Фрагментарна проза – поліжанрова й містить такі жанрові різновиди, як етюд, ескіз, образок, акварель тощо. Щоб уникнути плутанини у визначенні жанру того чи того твору, подаємо біль-менш усталені кваліфікації жанроформ такого типу. Отже, етюд – “у музиці, малярстві, графіці, скульптурі – твір, що дає поверхове, фрагментарне уявлення про зображувану митцем натуру, картину, настрій. У літературі – невеликий за обсягом, переважно безфабульний твір настроєвого характеру”, як-от “Лесишина челядь”, “Поки рушить поїзд”, “Дріада” І. Франка, “Цвіт яблуні”, “Невідомий” М. Коцюбинського, “Дорога” В. Стефаніка, “У Кравчини обідають” Григора Тютюнника тощо. Поряд із поняттям “етюда” вживають його синоніми – студія, образок,

шкіц, ескіз, що вказують на свідому незавершеність твору. Може застосовуватися і як літературний або філософський нарис [16, т. 1, с. 358]. Ведучи мову про свідому незавершеність етюда, інше енциклопедичне видання образно вказує на таку ознаку цього жанрового різновиду, як “оте “ледь-ледь”, що робить його привабливим” [17, с. 259]. “Лексикон загального та порівняльного літературознавства” фіксує декілька значень для пояснення поняття “етюд”: “1. Мистецький твір (малярський, скульптурний, графічний), виконаний для ретельного вивчення природи і її форм, кольору, конструкції, взаємозв’язку з навколишніми предметами. Часто етюд є частиною майбутнього великого твору, його підготовчим матеріалом. 2. Інструментальна п’еса, що базується на використанні певного технічного прийому гри і призначена для вдосконалення майстерності виконання. 3. Невелике за об’ємом літературознавче дослідження. 4. Прозові невеликі замальовки з життя (“Лялечка”, “Невідомий”, “Цвіт яблуні” М. Коцюбинського; “Вечірня година”, “Засідання”, “Дорога” В. Стефаніка; “Три зозулі з поклоном” Г. Тютюнника, “Низькопов’язана” М. Вінграновського). Інколи етюдами називають нариси (зб. “Японські етюди” О. Гончара)” [2, с. 191]. І. Денисюк уважав етюд загальним поняттям, яке вміщує в себе такі види, як образок, акварель, картинка, а слова “нарис”, “шкіц” є просто синонімами “ескізу”. Дослідник виводить термін “етюд” від французького *étude* – “вивчення”, яке своєю чергою походить від латинського *studium* – “старанність”, “заняття”. “Звідси й українське “студія” як жанрова конкретизація передбачає старанне спостереження, навіть свого роду дослідження” [11, с. 223–224].

Ескіз – “незакінчений твір, загальна зарисовка майбутньої картини у малярстві, архітектурі, літературі тощо. Вживається іноді як шкіц, замальовка” [16, т. 1, с. 347]. У сучасному літературознавстві усталалося жанрове визначення ескізу як синоніма до нарису, але не публіцистичного, а художнього. Ескізність – це побіжність, приблизність, сумарність [11, с. 223–224]. Ескіз – жанр фрагментарної, часто безфабульної прози. У певних функціях ескіз збігається з етюдом, адже в малярстві це також чернетка, допоміжний начерк, нарис задуманої роботи, первісна зарисовка. Слово “ескіз” прийшло в українську мову з французької (*esquisse*), а шкіц – з німецької (*Skizze*) через польську (*szkic*). Сучасна енциклопедія подає своє визначення цього терміна, близьке до зазначеного: “Шкіц – стислий, ескізно окреслений твір, своєрідний начерк, зразком якого може бути новела “На золотих богів” Г. Косинки” [16, т. 2, с. 588]. “Слід особливо підкреслити, – застерігав І. Денисюк, – що часто синонімом ескіза, шкіца у літературі початку ХХ ст. є нарис. І тут не слід плутати нарис белетристичний з публіцистичним. Іван Франко ескізи Надії Кибальчич називав “новелістичними нарисами”, а “*Szkice węglem*” Г. Сенкевича перекладав як “Нариси вугіллям”. Так само сестра Лесі Українки Ольга Косач при перекладі “Банку рустикального” О. Кобилянської російською мовою підзаголовок “нарис” перекладала як “набросок”, а не “очерк”. Свої численні фрагменти Ольга Кобилянська називає по-українськи “нарисами”, які в німецькій пресі друкуються як “*Skizzen*”. Отже, “нарис” в кінці ХІХ ст. виступає: 1) у функції документально-публіцистичного твору (загальноприйняте сучасне розуміння цього слова); 2) у значенні ескіза до більшого твору; 3) у значенні ескізної техніки; 4) як фрагмент, сценка, образок в ескізній формі, і ця група превалює над всіма іншими” [11, с. 224].

Львівський дослідник запровадив чітке розрізнення між обома видами нарису (белетристичним, який входить до різновидів фрагментарної прози, та публіцистичним): “Якщо публіцистичний нарис характеризується документальністю (реальні прізвища, події, назви місцевостей), то белетристичний нарис такою самою мірою література художньої правди, як і новела, оповідання з вигаданими персонажами. Нарису (ескізу, шкіцу) як одному з видів фрагментарної прози властивий більшою чи меншою мірою нахил до безсюжетності й побіжного, “штрихового письма”, за висловом Василя Фащенка. Цей термін був дуже поширений у кінці XIX – на початку XX ст., що знайшло відображення у жанрововизначальних підзаголовках при назвах збірок”, наприклад “Покора. Нариси” (1899), “До світла. Новели і нариси” (1905) та “Сниться. Новели і нариси” (1922) О. Кобилянської, “В царстві сатани: іронічно-сентиментальні картини” (1900) М. Яцкова, “Наші знакомі (начерки)” (1901) та “Кроваве поле (нариси)” (1923) О. Маковея, “Земля. Нариси й оповідання” (1926) В. Стефаніка та ін. [11, с. 224–225].

Окремим різновидом етюдів є образок – “просторово обмежений фрагмент, сцена, силует однієї постаті чи групи з більш-менш статичною конфігурацією, яку б можна закріпити настроєм одного моменту. [...] Синонімом “образка” були ще “малюнок” і “фотографія”, що вказували передусім на фрагментарність, обмеженість певними рамками “дрібною” матеріалу, який не претендував на масштабність, але по-своєму був цікавий” [11, с. 228]. Сучасне енциклопедичне видання пояснює це поняття як “невеликий за обсягом прозовий твір, основою якого є ескізне зображення певної події або сценки, пластичний опис ситуації, наприклад “Галицькі образки” І. Франка, “Пе-коптьор”, “Відьма” М. Коцюбинського. Поширений у другій половині XIX ст. у творчості реалістів та натуралістів” [16, т. 2, с. 141]. Майстрами образка в українській літературі були Г. Хоткевич (“Гуцульські образки”), В. Стефанік (“Виводили з села”, “Стратився”, “У корчмі”, “Побожна” тощо), Марко Черемшина (“Злодія зловили”, “Парасочка”, “Парубоцька справа” та ін.), М. Коцюбинський (“Подарунок на іменини”, “Поєдинок”, “Persona grata”), І. Франко (“Лесишина челядь”, “Яндруси”, “Гуцульський король”, “Син Остапа” та інші твори) та ще багато письменників.

Акварель – “кольорово акцентований образок”, “особливо кольористичний, мальовничий образок, що своїм витонченим виконанням та картинністю бачення викликав асоціації з ніжнопрозорою технікою малярської акварелі” [11, с. 227, 229]. Акварелями називають також короткі фрагментарні літературні твори (шкіц, образок, етюд), у яких безпосереднє враження передається тонкими ліризованими пластично-зоровими образами. Вони (твори) названі так за асоціацією з технікою живопису [16, т. 1, с. 40]. Авторський підзаголовок твору М. Коцюбинського “На камені (Аквареля)” перейшов жанрову термінологічну систему, й тепер завдяки розкішному барвопису сміливо можемо називати акварелями також твори “На острові” того ж автора, “Дріаду” І. Франка, “Бурю” Є. Мандичевського. Є й збірка “Гірські акварелі” (1914) Г. Хоткевича.

Нарешті, поняття “образок” можна сприймати у вузькому та ширшому сенсах. У вузькому значенні – це жанр віршованої або прозової літератури, про що вже йшлося вище. У ширшому сенсі образок – це метажанр (наджанр), тобто “позародова жанрова ознака, яка зумовлює типологічну подібність різних жанрових форм” [15, с. 323]. У

такому розумінні образок є не стільки жанровою структурою, скільки підходом автора до моделювання художнього світу – його (світу) фрагментування, відбір особливо значущих моментів, котрі можуть не мати зримого початку чи завершення. Сам термін “образок” у цьому значенні вже має семантичне навантаження “невеликий образ”, себто фрагмент, уривок, частина більшої цілісності. Як метажанрове утворення образок може включати в себе такі жанри, як власне образок, етюд, оповідання, новела, повістка тощо. Так, до збірки “Галицькі образки” Франко включив образки “Малий Мирон”, “Трицева шкільна наука” та оповідання “Оловець”; збірка “В поті чола. Образки з життя робучого люду” містить етюд “Лешишина челядь”, оповідання з ознаками анекдоту “Два приятелі”, новелу “Муляр”, повістку “На дні”; до поетичного циклу “Галицькі образки” зі збірки “З вершин і низин” увійшли образки “Максим Цюник”, “Галаган”, “Баба Митриха” та ліричні медитації “Гадки на межі” й “Гадки над мужицькою скибою”.

Слід зауважити, що образок – це не лише прозовий жанр. Він існує і в віршованій формі як жанр ліро-епічної (рідше суто ліричної) поезії, в якій фабула зведена до мінімуму, а сюжет передає якийсь невеликий відтинок із життя персонажа (наприклад, “В шинку”, “Баба Митриха”, “Максим Цюник” з циклу “Галицькі образки” І. Франка).

Іван Франко добре розумів приховану в жанрах фрагментарної прози можливість урізноманітнення літературних форм. Нахил письменника до написання фрагментарних творів відповідав природі його таланту. У приватному листуванні письменник неодноразово підкреслював, що йому краще вдаються малоформатні твори (образки, етюди тощо), ніж романи чи повісті. Так, у листі від 21 травня 1892 р. до Агатангела Кримського він писав: “Я чую добре, аж надто добре, границі свого таланту, і ніяка похвала, навіть з уст таких компетентних знавців, як Веселовський або Дашкевич, не заставить мене забути про ті границі. Колись у “Правді” котрийсь український критик, не тямлю котрий, дуже вірно замітив в моїх писаннях певну сухість – я б назвав її вбожеством свіжих, пластичних вражень і образів, на котрі такий багатий, напр[иклад], Мирний або Короленко. Нема у мене дару (хоч є зусилля) викликати в читателю те, що називається Stimmung [настрій. – М. Л.], вирисувати фігуру “во весь рост”, з її оточенням, підхопити і передати наглядно процес її розвою, як се вміють такі великі майстри, як Золя та Діккенс (чи Ви замітили, що й Гоголь сього не вмів?). Я собі скромний мініатюрист і ледве чи зможу вибитися з тої тісної рамки. Широка повість, роман, мабуть, так і не дасться мені” [23, т. 49, с. 334–335. Курсив мій. – М. Л.].

У листі до Андрія Чайковського від 8 березня 1896 р. І. Франко знову відкривав деякі таємниці власної творчої психології: “Щасливий Ви чоловік, можете писати повісті! Я тепер іноді з тугою згадую ті часи, коли я, не раз голодний і холодний, сидів та “концентрувався в нутрі”, пишучи свої оповідання. Тепер ті часи для мене минули. Не те щоб вичерпався, – різні старі концепти, з давніх літ улюблені, та не виконані, так і блукаються по душі і напрошуються на світ Божий, та що, нема давньої свободи і безжурності! Та й, правду сказавши, не маю щастя до довших повістей. Руки закороткі, чи що. Ще на новелку вистарчить, а на довше не спроможуся. [...] Я мініатюрист і мікроскопіст, я привик знаходити цілий світ у краплі води, тож і не диво, що коли схочу обхопити ширшу сцену, цілий крайобраз, то силуюся обхопити і перенести його

в душу читача з усіма безконечними подробицями, а се, звісно, задача над мою силу, бо мій мікроскоп маленький, цілої околиці під нього не положиш” [23, т. 50, с. 74. Курсив мій. – М. Л.].

Творчі нахили письменника збіглися з загальними тенденціями розвитку української літератури. У праці “З остатніх десятиліть ХІХ віку” (1901) І. Франко зазначав, що “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” [23, т. 41, с. 524].

У тій-таки праці, порівнюючи “старе” й “нове” в українському письменстві, І. Франко дійшов переконання, що основною його ознакою на зламі ХІХ – ХХ ст. став поглиблений психологізм, тобто прагнення зазирнути глибоко в душу персонажа, простежити роботу його психіки й викликати певний настрій у читача: “В остатніх роках минулого десятиліття на нашій літературній горизонті появилася група молодих письменників, вихованих на взірцях найновішої європейської літератури, тої, що, сприкривши собі широкі малюнки зверхнього оточення, головну увагу творчості поклала на психологію, головною метою штуки зробила: розбудження в душі читача певного настрою способами, які подають новочасні студії психології і так званої психофізики. [...] Коли давніша повість чи то новела – не конче натуралістична, а й загалом – усе мала ціхи більше або менше докладно локалізованої події з мотивованою зав’язкою, перипетіями і розв’язкою, отже, виглядала як здвигнений після правил архітекτονіки більше або менше солідний будинок, то новіша белетристика робить зовсім інше враження. Зверхніх подій в її зміст входить дуже мало, описів ще менше; факти, що творять її головну тему, – се звичайно внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи. Не об’єктивне, протоколярне представлення мають на меті автори, а збудження в душі читачів аналогічного чуття чи настрою всякими способами, які дає мова і злучені з нею функції нашої фантазії. Нова белетристика – се незвичайно тонка філігранова робота; її змагання – наблизитися скільки можна до музики. Задля сього вона незвичайно дбає о форму, о мелодійність слова, о ритмічність бесіди. Вона ненавидить усяку шаблановість, ненавидить абстракти, довгі періоди і зложені речення. Натомість вона любить у смілих і незвичайних порівняннях, в уриваних реченнях, у півслівцях і тонких натяках. Можна би теоретично говорити про і contra сеї літератури, але для історика такі суперечки не мають значення. Для нього кожний напрям добрий, коли його репрезентанти – справдішні і живучі таланти” [23, т. 41, с. 525–526]. На літературну арену виходять тепер не “заокруглені” твори з чітким причинно-наслідковим розвитком сюжету, а фрагменти, “уламки” подій, що покликані вияскравити внутрішній світ людини, рух її думок, почуттів, вражень, настроїв, викликаних певними збудниками.

Отже, Франко часто експлуатував у своїй творчості фрагментарні жанри. Ще 1876 року він написав образок “**Лесишина челядь**”, поява й зміст якого вікликали дискусію. У ньому письменник мав на меті “змалювати контраст між красою природи і мізерією людського життя” [23, т. 33, с. 399]. Контраст у цьому творі й є основним засобом

зображення. Події відбуваються впродовж одного дня – від світанку до сутінків “на тлі “соковитого” сільського пейзажу, де колір, запах, поліфонія звуків творять вишукану, мікродеталізовану картину” [14, с. 73]. Фабула твору зводиться до процесу жнив на ниві Лесихи. На противагу красі літнього дня виведено дисгармонійні людські стосунки: між злою й “сукристою” вдовою Лесихою та її сином Гнатом, котрий зажив у селі слави злодія, з одного боку, та невісткою Анною, наймитами Василем на прізвисько Галай, дідом Зарубою і навіть донькою Лесихи Горпиною – з іншого.

У творі відсутній заокруглений сюжет. Композиція об’єднує три послідовно поєднані сцени: на нивці Лесихи, де працюють “челядники”, в її хаті та на вигоні, де Горпина прощається з Митром. Твір тяжіє до фрагментарності, ескізності. Картини виведено зримо й пластично, і ґрунтуються вони на різноманітних враженнях автора та персонажів від довколишнього світу, які безпосередньо впливають на їхні внутрішні стани.

У канву розповіді органічно вливається струмінь ліризму, випрозорюючи почуття персонажів. Таким чином І. Франко чи не вперше в українській прозі створив експериментальний фрагментарно-настрійний імпресіоністичний твір, жанр якого можна кваліфікувати як образок, тобто “невеликий за обсягом прозовий твір, основою якого є ескізне зображення певної події або сценки, пластичний опис ситуації” [16, т. 2, с. 141]. Імпресіонізм як естетична система поставав “із заперечення пізнавальних можливостей раціональних сил інтелекту, протиставляючи їм суб’єктивні враження як найістиннішу і єдино можливу реальність, а схоплення та відтворення цих вражень уважали за єдине гідне мистецтва заняття” [25, с. 40]. “Лесишиною челяддю” письменник лише закладав канонічні основи кваліфікації цієї течії у власній творчості і в контексті українського письменства.

У передмові до збірки ““Добрий заробок” і інші оповідання” І. Франко згадував, що його перші оповідання, зокрема “Лесишина челядь”, привернули увагу народолюбів, особливо Володимира Барвінського. Останньому, щоправда, була не до смаку техніка Франкового письма. “Могла б була вийти гарна ідилія, якби не той нещасний натуралізм, що псує ідилічне враження”, – говорив він, і був переконаний, що треба писати заокруглені оповідання, новели, романи, а не ескізи; вимагав, щоб повість викликала в читача патріотичні почуття. Франко ж відповідав, що головна мета літературного твору – “збудити такий чи інший настрій”¹; заявляв, що не відчуває в собі сили й не має такого дару обсервації, щоб створити “заокруглене оповідання” і подати в ньому повний малюнок усього суспільства чи бодай однієї його верстви; твердив, що “поперед усього треба малювати відносини, людей, поодинокі їх учинки з поглядом на їх оточення і на ті спеціальні особисті та громадські імпульси, що побуджують їх до такого, а не іншого ділання” [23, т. 33, с. 399]. Письменник вказував і на те, що різниця у вихованні людей із різних суспільних верств впливає на логіку їхнього мислення й поведінки, формує їхнє оточення – “малювати ті спеціальні логіки та психології” для

¹ Лука Луців з цього приводу розмірковував: “Франко хотів в “Лесишиній челяді” “збудити настрої читача” [...] – і це авторові вповні вдалося, бо читач на тлі гарної природи побачив людей, які тужать за щастям” [18, с. 110].

нього “дуже принадна річ” [23, т. 33, с. 399]. Лише після аналітичного студіювання суспільства в різних його “верствах та моментах” письменники могли б подумати “про синтез, про широкі заокруглені образи”. “Не біда, – продовжував І. Франко, – коли вони [такі студії. – М. Л.] будуть фрагментарні; се навіть ліпше так, бо письменник у таких ескізах може передати безпосереднє живе враження дійсності, не потребуючи накручувати, докомпоновувати та фальшувати, щоб натягти твір до рам заокругленої повісті” [23, т. 33, с. 399–400].

Іван Денисюк влучно окреслив перехід Франкової творчої думки від жанру роману до твору фрагментарної прози: “Після похмурого і по-готичному несамовитого роману, накресленого різкими штрихами чорним вугіллям і білою крейдою, Франко несподівано вражає нас невеликою картинкою, такою собі акварелькою, ніжно-прозорою й осяйною, якою є його настроєвий образок-фрагмент “Лесишина челядь”. [...] Увага до колоритного тла і до накреслених на ньому силуетно постатей “челяді” запопадливої господині Лесиши, до пластичних зорових деталей та слухових редукувала фабулу ad minimum. Це своєрідна імпресіоністична студія. Витончено передано настроїв вечірньої години, ліризованої інтимними піснями – висловом тихої зажури” [10, с. 57].

Образок “Лесишина челядь” – не перший фрагментарний прозовий твір в українській літературі. Ведучи мову про творчість Марка Вовчка, І. Денисюк стверджував, що з появою її “Народних оповідань” (1857) у критиці з’явилися “такі жанровизначальні слова, як етюд, ескіз”, котрі “натякають на новаторство тодішньої малої прози”. Письменниця, на думку дослідника, “випереджує своїм новаторством, своєю могутньою силою лаконізму літературу на якихось піввіку. Лише початок ХХ ст. принесе (та й то не загальне) розуміння рівноправності ескіза, етюда” [11, с. 64]. А у творі Данила Мордовця “Старці”, написаному 1855 року, учений віднайшов “зародки фрагментарної прози, яка розвивається на початку ХХ століття” [11, с. 76]. Та своєю “Лесишиною челяддю” І. Франко надав нового імпульсу для еволюції фрагментарної прози.

Що фрагментарний твір став новаторським і не завжди зрозумілим явищем в українській літературі, – про це свідчать не завжди схвальні відгуки Франкових сучасників про “Лесишину челядь”. У праці “З остатніх десятиліть ХІХ віку” (1901) І. Франко зізнавався: “Скільки крові напсували нашій публіці і нашим редакторам ті невинні, невеличкі проби реалістичного малювання життя! Яких курйозів ми були свідками! Моєї “Лесишиної челяді” не могли зрозуміти – не для того, щоб там були які загадки, а для того, що се «заповідається як ідилія, а кінчиться дідько знає як»” [23, т. 41, с. 497]. Оцінку “Лесишиної челяді” сучасниками передано й у Франковому творі “Гірчичне зерно” (1903). Його персонаж, учитель гімназії Лімбах, висловлює свої враження від образка: “Найближчим часом я приніс і прочитав Лімбахові свою “Лесишину челядь”. Початок подобався йому.

– Гарно, гарно, – буркотів. – Є певна мелодія, є й пластика і невеличкий чуттєвий підклад. Ну-ну, далі!

Але коли я дочитав до кінця, він зморщив брови.

– Пощо ви попсували ідиллю? Початок заповідав ідиллю, а ви при кінці набовтали якогось квасу.

Я сказав, що у мене зовсім не було наміру писати ідилію, що я хотів кинути на папері профілі кількох осіб, які я знав у дитячих літах.

– Für die Katz! [Це ні до чого! – М. Л.], – мовив сердито Лімбах. – Кому яке діло до того, чи ви знали тих людей, чи ні? А ви спочатку розохочуєте, розігріваєте нас своїм малюнком природи, ми виходимо в чистих сорочках грітися на сонечку, а ви тоді бух на нас холодною водою. І пощо? Що вам із того прийде? Се нечемно і... і нелояльно. Се надужиття довір'я!

Я почав толкуватися, та не переконав старого.

– Ні, без потреби ви беретеся наслідувати того пана Збля. Без потреби. Він не доведе вас до добра, шукайте своєї власної дороги!" [23, т. 21, с. 331].

Старий Лімбах тонко підмітив найголовніші риси поетики "Лесишиної челяді", адже фрагментарність, зображення картини світу крізь призму вражень і введення у твір гострого соціального мотиву поступово віддаляє Франкову прозу від романтичної естетики й наближає її до концепції "наукового реалізму".

1885 року у Львові вийшла друком збірка Івана Франка "Галицькі образки" – друга прозова книжка письменника після збірки "Борислав. Картини з життя підгірського народу" (1877). До неї увійшли всього чотири твори: "Малий Мирон", "Трицева шкільна наука", "Оловець" та "Schönschreiben". Образки цієї збірки об'єднані наскрізною темою домашнього і шкільного виховання дитини. "Малий Мирон – дивна дитина", – так розпочинається образок "**Малий Мирон**" (написано 1879 р.). Дивним хлопчик здається усім, хто спостерігає за ним: "Сусіди тихо шептали собі, що Мирон "якесь не таке, як люди": іде та й розмахує руками, гуторить щось сам до себе, візьме прутик, швякає по повітрі або стинає головки з будяків та ластів'ячого зілля", а "коли часом відізветься з чим-небудь, то говорить таке, що старші як почують, то тільки плечима стискають" [23, т. 15, с. 65]. "Невітцівська дитина", "дурний хлопець", "туман вісімнадцятий" – так характеризують хлопчика, бо він "не вмів мислити так, як люди" [23, т. 15, с. 70]. Проте з погляду автора думки й учинки Мирона по-дитячому логічні й обґрунтовані. Сюжет твору розгортається шляхом нанизування епізодів, які й уможливають адекватне відтворення внутрішнього світу непересічної дитини, що досягається завдяки всезнанню автора, його здатності "читати" думки персонажа. За Вікторією Дуркалевич, "Мирон не тільки стикається із "дивним" світом природи, але й відчуває, що сам є окремим буттям, котре вимагає неабиякої уваги й зосередженості. Ця ситуація змушує Мирона до розмаїтих експериментів, пов'язаних передусім із пошуком відповідей на низку фундаментальних для нього запитань ..." [12, с. 70]. Останній із п'яти мікророзділів є своєрідним підсумком і водночас авторським прогнозом Миронового майбутнього. "Що з нього буде? Який цвіт розів'ється з того пупінка? Се й проповісти не тяжко" [23, т. 15, с. 70]. Талановиту дитину в кожному разі чекає "незавидна доля". Недаремно текст образка містить кількаразову авторську характеристику "Бідний Мирон!"

Цілком слушним є висновок Р. Голода про те, що твір "містить у собі елементи імпресіоністичного мистецтва", а саме психологізм у змалюванні внутрішнього світу дитини, прагнення відтворити найтонші зміни настроїв Мирона, "які залежать від тисячі зовнішніх і внутрішніх причин", схопити миттєві враження дитини від навколишньої

дійсності, багатство відтінків при її змалюванні [5, с. 70]. За композицією образок “Малий Мирон” справді нагадує “Лесишину челядь” і також є антидидилею [5, с. 70].

У середині 1880-х років І. Франко працював над романом “Не спитавши броду”, однак завершити та опублікувати його йому не вдалося. Попри це, в періодичних виданнях письменник надрукував як окремі твори частини цього роману: “Тава. Образок з життя підкарпатського народу” (1888), “На лоні природи” (1890), “Тава і Вовкун” (1890), “Борис Граб” (1890), “Геній” (1890), “Гершко Гольдмахер” (1890) та “Дріада” (1905). Образок “Тава” (“Нawa”) пізніше увійшов до збірки “Obrazki galicyjskie” (1897). Твір належить до групи Франкових творів з центральною проблемою виховання та становлення особистості. Тава – 12-річний хлопчик-єврей, сирота, від природи наділений непересічними рисами характеру: “Ще дитиною проявляв він надзвичайну цікавість, проворність і хитрість і знав про життя-буття далеко більше і докладніше, ніж десятеро хлопських дітей в його віці” [23, т. 18, с. 7]. Уміло використовуючи вроджені здібності й пам’ятаючи передсмертні слова батька: “Хвала Богу, на початок і се добре” [23, т. 18, с. 7], – Тава поступово перетворився на вправного гендьяра-гешефтсмана. За яку б справу не брався – з усього мав добрий зиск: торгував раками, яких сам і виловлював, дрібним, але потрібним у селянських господарствах крамом, жіночими прикрасами тощо. Жадоба збагачення так захопила його, що без жодних докорів сумління уклав на свою користь ошуканський контракт із родиною Староміських, який довів її до цілковитого зубожіння. “Тава” – психологічний образок, який демонструє майстерність аналізу внутрішнього буття персонажа, його мислення, відчуття, емоції тощо.

На початку 1887 р. редакція газети “Kujer Warszawski” оголосила конкурс на оригінальну повість із суспільного життя, дізнавшись про який, І. Франко взявся за написання роману “Lelum i Polelum” (“Лель і Полель”). Восени того ж року твір було завершено, проте жодної премії письменник не отримав і, попри всі спроби, свого роману не опублікував. Однак, деякі його розділи Франко оприлюднив як окремі твори, зокрема “Jeden dzień z życia uliczników lwowskich” (“Один день із життя львівських вуличних хлопців”, 1889), який відповідає першому розділові роману. Образок увійшов до збірки “Obrazki galicyjskie”, а в перекладі українською мовою письменник пізніше опублікував його під назвою “Яндруси” (1905).

У центрі уваги письменника й читача – 9-літні сироти-близнюки Владко й Начко Калиновичі, майбутні інтелігенти (адвокат і журналіст) та борці за українську національну справу, знаходять собі розваги в компанії таких самих вуличних дітей: “мухрають” (крадуть) на городах картоплю, моркву, кукурудзу й брукву і влаштовують посиденьки з цими смаколикама біля вогнища на околицях Львова. З малих літ Владко й Начко виявляють задатки лідерів, хвацьких майстрів своєї справи: “Ніхто з усієї компанії не вмів краще, ніж вони, упоратися в городі чи в садку, не міг так спритно уникати погоні, використовувати найменші схованки й повертатися з багатшою здобиччю” [23, т. 17, с. 284. Цитуємо за українським перекладом, поданим у 50-томовому Зібранні творів. – М. Л.]. “Яндруси” (тобто “вуличники”, “зłodі”), “бестії”, “лелюм-полелюм”, “обмінчата”, “байстриюки”, “бухацькі душі”, “козаки” – так називають їх у компанії,

проте в цих характеристиках вчуваються й захват, і повага, й заздріжливості. Іван Ціхоцький спостеріг, що в цьому образку І. Франко “описав один день з життя «уличних дітей», змусивши своїх малолітніх героїв «защіврати» [заговорити. – М. Л.] цілком по-дорослому” [24, с. 202–203]. Асоціальну функціональність такого дитячого осередку автор пояснив цілковитою байдужістю суспільства, котра часто заглушує в дитячих душах поклики до доброго й високого. Споглядаючи гурт “шанталавців” біля лісового вогнища, розповідач розмірковує: “[...] діти в ту хвилину теж не бажали нікому нічого злого. Це вже не згряя львівських вуличних хлопчаків і обірванців, кандидатів до тюрем і лікарень, покидьків суспільства – це громадка добрих тихих дітей, що прагнули ласки й любові, здатних до всього, що добре й шляхетне, сиділа в яру біля вогнища й тулилася до коренів старого дуба. На жаль, вогнище незабаром погасне, пречудовий день добіжить до кінця, хвилинка захоплення тишею й красою природи мине, а суспільство як було, так і буде байдужим до долі своїх покидьків, як було, так і буде в десятки разів схильніше до помсти й кари, ніж до любові, пробачення й материнської дбайливості” [23, т. 17, с. 292–293].

Від самого дитинства брати відчують непояснювану, майже містичну нерозлучність (“дивну єдність”): “Хлопці, здавалося, навіть уявити собі не могли, щоб кудись іти один без одного” [23, т. 17, с. 286]. “Ви справжні Лель і Полель, – сказав Стефко [один із вуличної компанії. – М. Л.], поплескавши їх обох по плечах. – Ніяким способом вас не розлучиш!” [23, т. 17, с. 286]. Брати твердо затямили заповіт покійної матері, що його озвучив перед дітьми Начко: “Я добре пам’ятаю, що вона казала нам перед смертю. Наказала, щоб ми, боронь Боже, один із одним не розлучалися... “Запам’ятайте мені, – говорила, – всюди і завжди тримайтеся разом! Бог вас разом покликав на світ, Бог вам і щаститиме доти, поки ви будете триматися разом!”” [23, т. 17, с. 286–287]. Материнський тестамент є одним із тих мотивів у романі, який рухає сюжет, адже брати часто випробовуватимуть його. “Jeden dzień z życia uliczników lwowskich” (“Яндруси”) також можна зарахувати до психологічних образків. У ньому досліджено психологію малих дітей-близнят, котрі, ставши сиротами, залишилися покинутими напризволяще у байдужому суспільстві.

Етюд “**Поки рушить поїзд**” (1898) – різновид малярської новели, який поглибив тенденцію І. Франка до написання безфабульних, фрагментарних творів. Він значною мірою експериментальний “як у контексті індивідуального творчого методу Івана Франка, так і загалом для тогочасного літературного процесу в Україні” [4, с. 157]. У центрі зображення І. Франка – опис процесу підготовки паротяга до їзди, руху. Власне, цей процес подано крізь призму сприйняття і вражень автора – зорових, слухових, тактильних. Спочатку “Черепаха” ще спить – “холодна, нечутлива, мов заклята царівна в скляній труні. Крізь скляний дах її труни заглядав чимраз цікавіше молодий день; його зеленкуваті скляні очі почали звільна наливатися зразу сріблястим, далі золото-рожевим блиском. Крім шелесту щіток, котрими чищено машину, брязкоту залізних лопат і гуркоту вугля в тендері, не було чути нічого” [23, т. 20, с. 70]. Вона поступово прокидається, набирається сил і вже “сичить, мов тисяча лютих гадюк”, “всіма своїми частями грає, бринить, мов муха, зловлена в павутину”, “мов дикий звір”, готовий зірватися з місця [23, т. 20, с. 72].

Детально описуючи дії кондуктора, машиніста, кочегара, письменник не забуває й про колористичні й звукові образи та їхнє поєднання, про гру світлом і тінню, протяжністю й миттєвістю моменту, що, зрештою, дає всі підстави кваліфікувати цей твір як імпресіоністичний [4, с. 157–167]. Ось, наприклад: “Паляч Максим працює не озиваючися. Дзвенить шуфля, гуркочуть брили кам’яного вугля, котячись у паленище, кров’ю налилося Максимове лице, піт котиться градом із його закоптілого чола. Гуде огонь, грає котел. Ось рушився толоч, а на версі машини манометр зробив перший оборот. Машиніст ухопив за стерно. Почувся довгий свист. «Черепашка» рушила з місця” [23, т. 20, с. 71]. Франкова малярська новела подає не статичний (нерухомий) пейзаж, як, наприклад, у “Лесишиній челяді”, а демонструє рухому картину, в якій зорові образи поєднано зі слуховими й дотиковими, що дає підстави стверджувати про поступовий рух Франкової прози до нових напрямів і течій початку ХХ ст.

Роман Голод наголошував, що “Франкова майстерність у синтезуванні образотворчого та живописного мистецтв найяскравіше проявилася в його пейзажистичі. Багатобарвністю, експресивністю, ліричністю та високим естетизмом позначені описи природи у творах «На лоні природи», «Щука», «Мій злочин», «Під оборогом», «Неначе сон» тощо. Вершиною ж естетичної довершеності та стилістичної цілісності є, поза сумнівом, оповідання «Дріада»” [3, с. 246]. За жанром це – етюд, “приречений на фрагментарність”; “один із тих моментальних спалахів геніального Франка-віртуоза” [4, с. 246]. За О. Сербенською, твір справляє враження “гарного акварельного малюнка, виконаного у зелених та рожево-золотих тонах” [19, с. 116]. “Дріада” – одна із частин роману “Не спитавши броду”, який за життя автора так і не вийшов друком. Головний персонаж етюду “Дріада” (1905) – той самий Борис Граб, герой роману “Не спитавши броду” й однойменного оповідання. “Дріада” – уламок сюжету цього роману, проте не є його сателітом. Борис у цьому творі – вже не гімназист, а “медик і з замилювання гігієніст” [23, т. 22, с. 95], селянський син, котрий щойно повернувся додому зі студій у Відні й плакає мрію вибудувати лічницю в Карпатських горах. На лоні природи, в гірському лісі він оглядає місце для здійснення свого плану. Автор фіксує враження Бориса, викликані довкіллям: “Гора виглядала тепер як вулкан, із її вершка раз по разу клубилися величезні копиці пари і, важко перевалюючися з боку на бік, котилися вниз. Інші підіймалися вгору, де займалися рожевим світлом, немов дивовижні сигналові огні, що вішували схід сонця” [23, т. 22, с. 95–96].

До зорових вражень юнака долучено й слухові, які, власне, й відіграють важливу роль у процесі характеротворення персонажів: “В тій хвилі почувся чистий, дзвінкий дівочий голос – десь немов над його головою. Борис слухав і тремтів, несвідомо боячися, щоб та пісня не урвалася, щоб голос не затих і щоб уся ота сцена, ті золоті плями на сухім буковім листі, і отой густо-зелений яр, і голос, і пісня, і оте солодке тремтіння його тіла – щоб усе те моментально не шезло, не розвіялося, не показалося злудою, сном, марою” [23, т. 22, с. 98–99].

Сюжет етюда побудовано так, що на тлі розкішної гірської природи (лісу) Борис Граб зустрічається з таємничою незнайомкою (ейдологічним варіантом Густі Трацької з роману “Не спитавши броду”), причому він спершу чує її пісню, тужливу й меланхолійну:

Пливе качур по Дунаю, –
Дай ми, Боже, що думаю! [23, т. 22, с. 99]¹.

Зачарований дзвінким співом, Борис відтак помічає поміж дерев “чудову дівочу головку”, “її лице та золотисто-ясноволося коси, вінцем покладені над висками”, “тоненьку шийку, щільно обліплена ковніром блідо-зеленої сукні” [23, т. 22, с. 101]. Дріада! “Хвилину він завагався; в його умі мелькнули старинні казки про дріад, лісових дівчат, богинь дерев, що іноді являються людям, але зараз же його розум висміяв ті міфічні фантазії” [23, т. 22, с. 101].

Зустріч із дівчиною спершу сильно збентежила його. Ще б пак, адже він, селянський син, що стільки сил і старань доклав для здобуття освіти, становища, що вважав жінок предметом розкоші, “математичним зрівнянням із двома невідомими” [23, т. 22, с. 107], любив у всьому певність і ясність. А поява цієї “рожево-зеленої незнайомки” ніяк не могла вкластися в рамки його формул та розрахунків. “Се було зрівняння не з двома, а, певно, з двадцятьма невідомими, якась рожево-золотисто-зелена загадка, здібна заплутати і збаламутити хоч і як взірцево ведені рахунки” [23, т. 22, с. 107].

Дівчина щораз наполегливіше втручається в його думки, позбавляє певности і ясности мислення: “Та тут у пишнobarвну тканину його мрій замішалася якась нова нитка. Майнула зразу мельком, а далі якимсь тягом рожево-золота головка в рамці сутої зелені і з якимось зеленим продовженням, що губилося десь у зеленому тлі малюнка. [...] Ах, се та дріада, яку він так несподівано і в такій чудернацькій обставі здибав сьогодні рано ось тут унизу на стежці” [23, т. 22, с. 107].

Борис аналізує свої спостереження. Дівчина співала й розмовляла з ним по-українськи, співала проникливо (“ся українська пісня найдужче захопила його за серце” [23, т. 22, с. 107]), проте говорила з неруським акцентом, в рухах мала щось фантастичне, романтичне, манірне й претензійне, отже, українкою не була. Хлопець рішуче відкинув згадки про неї: “Ні, ні, се не для мене! Се чужий елемент. Се небезпечний демон. Дріада, покуса. Что мні і тобі, жено?”

І він махнув рукою, немов бажав відігнати спокусливого демона” [23, т. 22, с. 108].

Неспівмірність темпераментів чоловіка і жінки в “Дріаді” набуває дещо іншого пояснення, як порівняти з “Сойчиним крилом”. Борис воліє забути хвилину зустріч із незнайомою дівчиною, котра причарувала його, через національну різницю: “Ні, ні, їй не місце у мріях селянського сина, лікаря, що має перед собою важкі особисті й національні задачі” [23, т. 22, с. 107]. Твір має типовий новелістичний фінал: коли Граб згадує “рожеву головку в золотистім вінці кіс і з продовженням зеленого хвоста”,

¹ Ще 1880 року, відбуваючи ув’язнення в коломийській тюрмі, І. Франко записав від співкамерників Францішка та Кароля Батовських із Ценяви Коломийського повіту (тепер Коломийського району Івано-Франківської області) цілу низку народних пісень, що їх пізніше вклав в уста своїх персонажів: “Ой не жалуй, моя мила, що я п’ю...” співають персонажі роману “Борислав сміється”, повістки “Яць Зелепуга”, оповідання “Полуйка”; “Ой дубе, дубе кучерявий...” (у Франковій переробці “Ой ти, дубочку кучерявий...”) вкладено у свідомість Регіни з “Перехресних стежок”; нарешті, пісню “Пливе качур по Дунаю...” співає Густя з новели “Дріада” [див.: 6, с. 98].

з його грудей злітає “важке, тужливе зітхання” [23, т. 22, с. 108]. “Цей кінцевий акорд, – розмірковував І. Денисюк, – акцентує ідею непереможеності магії “вічно жіночого” будь-якими чоловічими “теоріями”, а також свідчить про нездоланність романтичного первня у житті найраціональніших мужчин” [8, с. 172].

Дослідники давно звернули увагу на виразні риси імпресіонізму у творі. “Кольористичною ж насиченістю описів, – влучно спостеріг Р. Голод, – “Дріада” може конкурувати з багатобарвністю картин імпресіоністичного живопису. [...] Все це різнобарвне море гармонійно хвилюється в такт із настроєм головного героя, а інколи без перешкод переливається у світ його фантазії та уяви” [3, с. 246]. Марія Лапій звернула увагу на такі творчі знахідки І. Франка у цьому творі, як: активація принципу “миттєвості”, мікроскопізму, пуантилізму; поглиблена увага до межових станів, зображення моменту “зламу”, перехідності, процесуальності, мінливості, різноплановості природи; вправне нюансування та оптичне змішування кольорів, відтінків; підміна активності глядача активністю пейзажу, коли “поступово виникає картина, що потребує спостереження у часі, інтенсивності розкриття і розквіту фарб, наростання кольористичної феєрії, що, зрештою, доходить до кульмінаційного моменту екстатичного захвату” [14, с. 170]. Фрагментарність, пленер (етюд увійшов до збірки “«На лоні природи» і інші оповідання”), психологізація відчуттів і вражень, котрі й становлять собою основну суть сюжету, – все вказує на перебування Франка-письменника в силовому полі імпресіоністичної поетики початку ХХ ст.

У центрі подій новели “**Неначе сон**” (1908) – селянська родина: старий удівець Мирон, його мати, яка тримає дім у своїх руках, і його молода дружина Марися. Увагу письменника зосереджено на любовному трикутнику “чоловік – дружина – коханець”, адже Марися потайки зустрічається з парубком Нестором, місцевим дяком. Сюжет начебто банальний, але важливу у творі функцію оцінки персонажів виконує Миронова мати, котра знає про адюльтер молодої невістки. Сина вона називає нездарою, старим удівцем, якому “заманулося молодої жінки”. Марися ж для неї – “невісточка, “квітка”, і звертається вона до неї лагідно, з любов’ю. “Невістка Марися уособлює красу і ніжність, лагідність і радість земного буття, – слушно зауважував І. Басс. – Своєю присутністю вона створює піднесений настрій, сяє серед інших, мов прозорий криштал. Її ніжна пристрасна пісня, зустріч з Нестором, таким же молодим і вродливим, як і вона, нестримне гаряче почуття, що кинуло їх одне одному в обійми, – все це звучить в новелі як переможний гімн життю” [1, с. 112].

Початковий опис сільської хати нагадує картину художника-імпресіоніста: “Новенька селянська хата з білими стінами, з ясними вікнами, збудована в дві половини, під насупленою стріхою, в віночку розлогих верб і яблунь, що хиляться над нею, осяяна блиском літнього південного сонця. Відчинені сінешні двері, в хаті рух, і стукіт, і веселий гамір. Хто від жнив, хто з косовиці, господар і слуги прибігли на часок додому, щоб пополуднувати. Поле близенько, широким вінцем розкидане довкола хаток невеличкої, десятихатої слободи, то йдуть на полуденок додому...” [23, т. 22, с. 318].

Новела майже цілковито зіткана з таких описів – пейзажних, портретних (Марисі й Нестора), інтер’єрних. У ній, за спостереженням О. Сербенської, все “зabarвлене

золотом” [19, с. 119]. Ці описи дають авторові змогу чіткіше окреслити характери персонажів та порушити вагомі соціальні та індивідуальні психологічні проблеми.

Повернувшись із зустрічі з коханцем, молода жінка одразу потрапляє в ніжні обійми свекрухи: “Ти моя доненько! Ти моя квітенько! Ти моя радість! Шкода тебе для такого нездари, як твій муж. Я знала, що ти відчуєш се й сама. Та проте будь благословенна в Бога, що прийшла звеселити нашу хату. І приведи мені внука, щоб був гідний тебе і мав таку золоту головку, як він” [23, т. 22, с. 322]. “Баба” має на увазі Нестора, і ця сцена є в новелі вендепунктом: для читача вона несподівана, адже мати в ній керується не голосом крові, а голосом розуму. Справді, “вища логіка продовження роду, буяння життя на землі виявляється сильнішою й важливішою, аніж буденна логіка родинно-шлюбних стосунків” [22, с. 209].

Так у творі підтекстом прочитується еротичний мотив. Молода жінка, сповнена жаги кохання (про це свідчить і її пісенька), вийшовши за старого удівця-“нездару” (мотивація такого кроку залишилася поза текстом), змушена шукати більш вдалої сексуальної партії. Проте мати позашлюбні стосунки – означає наражати себе на неабияку небезпеку: хтось скеровує на молодицю “наслання”. Повернувшись додому, Марися з подивом зауважує, що молоко в коморі кипить без вогню: “І о диво: молоко в горшках немовби кипіло, клекотіло, шуміло і клубилося і почало, мов кип’яток, утікати з горшків, заливаючи лавку і поміст холодною піною” [23, т. 22, с. 321]. Чари виявляються настільки сильними, що змушують “бабу”, “що вже три роки не злазить з печі” [23, т. 22, с. 319], підвестися на ноги.

Свекруха в новелі “Неначе сон” – одна з т. зв. “непростих” у Франковій прозі, тобто людина, наділена надприродними властивостями й здібностями. Вона, за І. Денисюком, “глибоко компетентна у «чорній магії»” [9, с. 117], “знахарка-відунка, баба-характерниця” [22, с. 209], яка відчуває “наслання” і вчить Марисю, як захиститися від нього: “«Перехрести горшки і поплещи кожний навхрест долонями та плюнь три рази на лівий бік!» [...] Марися зробила се, і молоко зараз заспокоїлося в горшках, хоч утрата його була досить значна” [23, т. 22, с. 321].

У канву Франкової новели вплітається народнопоетичний магичний ритуал замовляння від чарів; ритуал, який справді стає чудесним покажчиком прихованих від загалу любовних стосунків. Той-таки І. Денисюк дослідив генезу мотиву кипіння молока без вогню, глибоко закоріненого в українському та чужоземному фольклорі [9, с. 113–117], й назвав новелу цікавим прикладом модерністичного фольклоризму. “Очевидно, – розмірковував учений, – з розвитком модерністичних концепцій мистецтва посилювалося розуміння його як гри. Своєрідний ребус з молоком тут застосований саме в такому ключі. Літературно-фольклорний символізм і сюрреалізм був притаманний теж іншим творам Франка останнього періоду його творчості («Син Остапа», «Терен у носі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош» та інші)” [9, с. 118].

Новела, осяяна сонцем і зігріта літнім теплом, складається з кількох невеликих фрагментів, перший із яких, вступний, поданий з голосу автора, одразу націлює на те, що сюжет розгортатиметься на межі реального й ірреального, сновидного, водночас пронизаного тугою за рідними краєвидами: “Неначе ві сні, виринають перед моєю

душею забуті тіні давньої минувшини, рисуються виразними силуетами на тлі крайобразу мого рідного села і промовляють до мене давно нечутними, простими тихими словами. І ворухать моє серце, і витискають сльози на очі. Чи маю вас ловити, тіні, сіттю слова? Чи маю виводити на денне світло те, що примерещилося мені в сонній уяві?” [23, т. 22, с. 318]. І письменник ловить “тіні минувшини” “сіттю слова”, моделюючи ідилічну картину, фрагмент із споминів, скомпонований за новелістичними законами. Сучасна дослідниця має цілковиту слухність, коли стверджує, що в новелі “Неначе сон”, як і в повісті-новелі “Сойчине крило”, “ідилічна пленеристика вкорінена у буколістично-пасторальну традицію опису особливого хронотопу – райського місця (*locus amoenus*), у якому дійсність, актуальний час протиставлено позачасовості, вічності (щасливо застиглій миті); лінійний хронос життя персонажа – замкненій циклічній моделі природного часу; хаос, дисгармонію, напругу – впорядкованості, гармонії, простоти” [14, с. 14].

Автор ловить давні людські силуети сіттю слова, неначе апостол Петро (тоді ще Симон-рибалка) з євангельського тексту, котрий за словом Ісуса ще раз закинув невід у Генезаретське озеро: “Коли він [Ісус. – *М. Л.*] перестав говорити, сказав до Симона: “Відчали на глибінь та й закиньте ваші сіті на ловитву”. Озвавсь Симон і каже: “Наставнику, всю ніч ми трудились і нічого не піймали, але на твоє слово закину сіті”. Так вони й зробили, і піймали велику силу риби, і їхні сіті почали рватися”. Коли Симона від побаченого огорнув жах, Ісус сказав до нього: “Не бійся! Віднині людей будеш ловити” [13, с. 79]¹.

Події новели “Син Остапа” (1908) відбуваються у сновидінні, змістом якого є алогічна поведінка божевільного, зокрема різка зміна його настроїв. У сюжеті цього короткого твору виокремлюється кілька основних “вузлів”: зустріч оповідача з 15–18-літнім юнаком, котрий називає себе сином Остапа, домагається спадку по батькові і виявляється божевільним; подорож обох персонажів у супроводі поліціантів до поліцейного відділку й ексцентрична поведінка хлопця; і, нарешті, пуант: “син Остапа” стріляє з револьвера в голову оповідача. При цьому Франко використовує засіб так званого неоголошеного сну, коли читач не знає про сновізійний характер твору, але вже перебуває в часопросторі сновидіння.

І. Денисюк кваліфікував жанр твору як шкіц [7, с. 144] – різновид белетристичного (не публіцистичного!) нарису з нахилом до фрагментарності, безсюжетності й побіжного, “штрихового письма” [11, с. 195]. На нашу ж думку, “Син Остапа” має всі ознаки новели, а саме лаконічність (обсяг становить неповних чотири сторінки у 50-томовому Зібранні), внутрішню місткість, редукція описів і передісторій, один персонаж, за яким ведеться прискіпливе спостереження (інші, як-от: оповідач, комісар поліції – відтягнені на дальній план), підтекст, чимало недомовленостей і загадок, які спонукають дослідників до пошуків і реконструювань. Виразної художності та сугестивності додають новелі химерне плетиво сновидіння, гротеск, а також ті індивідуальні мовно-стилістичні ознаки та подієвий фактаж, котрі дають змогу пластично змоделювати поведінку божевільної

¹ Схожий епізод є й у Євангелії від Марка (1: 16–18). Ісус обіцяє зробити рибалками людей Симона й Андрія [13, с. 47].

людини. Ведучи мову про модерністську новелу, той-таки І. Денисюк наголошував: “Перш за все, повторюємо, сюжет – не вузол причинно-наслідкових логічних подій. Модерністична новела – це новела-візія, якій властива аморфність і довільність асоціацій реального й нереального за принципом сну” [11, с. 242].

Сюжет новели майже не визнає каузальних зв’язків між епізодами; автор не дошукуюється, як це нерідко траплялося раніше, причин хвороби свого персонажа, не повідомляє про його статус, не прогнозує його майбутньої долі – нічого не витлумачує й не пояснює. Тому в тексті твору так багато загадковості й таємничості. Вагому роль у новелі відіграє діалог, побудований із максимально лапідарних фраз, із яких, власне, оповідач (один із його учасників) зробив висновок про психічну хворобу відвідувача. Ось, наприклад:

– “Питаю його, як називається.

– Я ніяк не називаюся.

– А яке ж твоє ім’я?

– Син Остапа.

– А як тебе кличуть?

– Du або Schweinskerl [ти або свиня. – *М.Л.*] [...].

– Що ж вас пригнало?

– Я син Остапа.

– Якого Остапа?

– Не знаєте Остапа? Його в Відні всі називали не інакше, як Остап.

– Не можу знати. Може, Остап Терлецький?

– Тер-тер-тер-rrr, – затеркотів син Остапа. – Прокляте свинство називатися так, що чоловік мусить зламати язик, аби вимовити його. Я приїхав по спадок по Остапі” [23, т. 22, с. 323–324].

Син Остапа, котрий відвідує оповідача, – “молодий, безвусий ще хлопчик, може 15–18 літ, у якімось спортовім, не шитім, а плетенім із синьої волічки убранні, що щільно облягає його молоде пахуче тіло, і в плащику, на взір сокольського” [23, т. 22, с. 323]. Чудернацька одежа, дивний спосіб вести розмову, нав’язливі ідеї, що ними опанований персонаж, упевнюють оповідача в божевільні хлопця. Той назвав себе паничем, котрий любить “пси, коні і кокоток”, безапеляційно заявив, що йому в спадок належить 100 000 ринських, на ренту від яких він планує жити, вимагає негайно вести його до директора поліції, погрожуючи співрозмовникові револьвером. Ба більше, захворювання сина Остапа виявляє симптоми буйного шаленства: у трамваї “він наробив страшного вереску, кидався і копався, мов навіжений, кусав усіх і дряпав нігтями до крові”; “він устиг порозбивати всі шибки в вагоні, всі дзеркала і поперед усього скляну баню електричної лампи, не перестаючи при тім вити, та ревти, та вищати, імітуючи різні звірячі голоси”; у поліцейському відділку “він у страшнім болю кидався і ревів, та гатив поліціантів іззаду кулаками, та микав їм з лютості волосся цілими жмутами, дер їх нігтями, поки зовсім не окровавив їх” [23, т. 22, с. 325].

Однак оповідача (свідка цих сцен) найбільше вражає кардинальна зміна настрою протагоніста, котра також свідчить про важку душевну недугу: “І тут нараз яка ж зміна!

Замість шаленого крикуна просто хлопчик-душка. Мов малпочка, сердечно регочучись, він поскакав по канцелярії та й гиц на коліна до старого директора. Обхопив за голову тай став сміючись цілувати його лице і колючу бороду. [...] Вивернувши кілька козликів на дивані, він знов штрикнув на коліна директора і почав цілувати його” [23, т. 22, с. 325]. Втім, нав’язлива лагідність знову змінюється агресією: коли оповідач просить віддати хлопця в клініку для божевільних, той, вибравши зручний момент, стріляє йому в голову. Фінальний епізод новели є її пуантом і водночас вендепунктом: “Я закричав страшенно – і прокинувся. Голова справді боліла, але я даремно шукав крові, що плила б від дійсного пострілу. Значить, то був тільки сон” [23, т. 22, с. 326].

І. Денисюк зазначав, що твір “Син Остапа” “заснований на підсвідомості хворого вже автора, на його галюцинаціях” [7, с. 144]. Беручи до уваги те, як детально й пластично описано в новелі поведінку божевільного, можна припустити, що таку сонну візію бачив сам І. Франко. Зрештою, уже доведено, що власні сновидіння й галюцинації письменник нерідко переносив на сторінки своїх творів (наприклад, “Перехресні стежки”, “Великий шум”). Сонна візія самого автора, отже, є одним із джерел сюжету новели. Засіб сновидіння І. Франко використовував у своїй творчості постійно, починаючи від “Петріїв і Добошуків” та циклу “Борислав”. Однак наприкінці першого десятиліття ХХ ст. ірреальне (іраціональне) стає надто важливим компонентом не лише творчого, а й загалом психічного життя письменника. Не випадково дві його останні новели – “Неначе сон” та “Син Остапа” – вдягнуті в шати сновидіння, де візійна дійсність поставлена в паритетні умови з дійсністю реальною. Точніше було б сказати, що ці новели є сновидіннями у формі літературного твору. Маємо тут справу з особливим психотипом Франкової творчості з виразним сновізіїним дискурсом, ферментованим, звісно ж, попередньою художньою та науковою практикою митця.

Як бачимо, у прозовому доробку І. Франка фрагментарні твори посідають неабияке місце. Це свідчить, по-перше, про те, що письменник не залишався осторонь новітніх тенденцій літературного процесу, зокрема до фрагментаризації художнього світу й буття людини в ньому. По-друге, образок, етюд, ескіз у творчості Франка – явища не випадкові, спонтанні чи принагідні, а покликані до життя свідомими засадами, суголосними з відчуттям власного таланту “мініатюриста й мікроскопіста”, здатного доглядіти багатобарвний світ у краплині води. І, по-третє, такими творами, як “Лешишина челядь”, “Малий Мирон”, “Неначе сон”, “Син Остапа” та ін., письменник збагачував жанрово-стильову палітру української літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Басс І.* Художня проза Івана Франка. Київ: Наукова думка, 1965. 316 с.
2. *Волков А.* Етюд // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 191.
3. *Голод Р.* Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. 288 с.
4. *Голод Р.* Локомотив “на крилах із гармоній”: мікростудія Франкового оповідання

- “Поки рушить поїзд” // Українське літературознавство. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Вип. 70. С. 157–167.
5. *Голод Р.* Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяра. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. 108 с.
 6. *Горак Р., Гнатів Я.* Іван Франко. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2005. Кн. 5: Не пора! 423 с.
 7. *Денисюк І.* Австрійські мотиви у прозі Івана Франка // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 142–146.
 8. *Денисюк І.* Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (мікростудія Франкової “Дріади”) // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 163–173.
 9. *Денисюк І.* Казковий чудесний покажчик у новелі Франка “Неначе сон” // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 107–118.
 10. *Денисюк І.* Новаторство Франка-прозаїка // Записки НТШ. Львів, 2005. Т. ССЛ: Праці Філологічної секції. С. 52–66.
 11. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. Львів: Академічний експрес, 1999. 280 с.
 12. *Дуркалевич В.* У пошуках наративної ідентичності: індивідуальний міф у творах Івана Франка, Анджея Хцюка і Бруно Шульца. Дрогобич: Коло, 2015. 366 с.
 13. Євангелія Г. Н. І. Х. від Луки. Розділ 5, вірші 4–10 // Святе Письмо Старого та Нового завіту. Б. м., 1991. С. 71–111.
 14. *Латій М.* Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка та “Молодої Музи”: семантика й поетика. Київ: Наукова думка, 2016. 276 с.
 15. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
 16. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. Київ: ВЦ “Академія”, 2007. Т. 1: А–Л. 608 с.; Т. 2: М–Я. 624 с.
 17. Літературознавчий словник-довідник. Київ: ВЦ “Академія”, 1997. 752 с.
 18. *Луців Л.* Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. Нью-Йорк: Джерзі-Сіті, 1967. 653 с.
 19. *Сербенська О.* Мовний світ Івана Франка (статті, роздуми, матеріали). Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 372 с.
 20. Словник іншомовних слів / за ред. О. С. Мельничука. Київ, 1974. 776 с.
 21. Словник української мови: в 11 т. Київ: Наукова думка, 1979. Т. 10. 658 с.
 22. *Тихолоз Б., Тихолоз Н.* “Голос духа чути скрізь...” (міфологічні персонажі в структурі Франкового тексту) // Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (ейдологічні нариси) / Катерина Дронь, Богдан Тихолоз, Наталія Тихолоз, Алла Швець. Львів, 2007. С. 170–231.
 23. *Франко І.* Зібрання творів: у 50 томах. Київ: Наукова думка, 1976–1986.
 24. *Ціхоцький І.* Мова прози Івана Франка (стилістичні новації). Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 280 с.
 25. *Яковенко С.* Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму. Київ: Критика, 2006. 296 с.

REFERENCES

1. Bass, I. (1965). *Khudozhnia proza Ivana Franka*. Kyiiv: Naukova dumka.
2. Volkov, A. (2001). Etiud. In: *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva*. Chernivtsi: Zoloti lytavry.
3. Holod, R. (2005). *Ivan Franko ta literaturni napriamy kintsia XIX – pochatku XX stolittia*. Ivano-Frankivs'k: Lileia-NV.
4. Holod, R. (2008). Lokomotyv “na krylakh iz harmonij”: Mikrostudiiia Frankovoho opovidannia “Poky rushyt” poiizd”. In: *Ukr. Literaturoznavstvo*. Lviv: LNU imeni Ivana Franka, vyp. 70.
5. Holod, R. (2000). *Naturalizm u tvorchosti Ivana Franka: do pytannia pro osoblyvosti tvorchoho metodu Kameniara*. Ivano-Frankivs'k: Lileia-NV.
6. Horak, R., Hnativ, J. (2005). *Ivan Franko*. Lviv: VTs LNU imeni Ivana Franka. Kn. 5: *Ne pora!*
7. Denysiuk, I. (2005). Avstrijs'ki motyvy u prozi Ivana Franka. In: Denysiuk I. *Literaturoznavchi ta folklorystychni pratsi*: U 3 tomakh, 4 knyhakh. Lviv. T. 2: Frankoznavchi doslidzhennia.
8. Denysiuk, I. (2005). Barva, melodiia j temperatura sensations i sentiments (mikrostudiiia Frankovoi “Driady”). In: Denysiuk I. *Literaturoznavchi ta folklorystychni pratsi*: U 3 tomakh, 4 knyhakh. Lviv. T. 2: Frankoznavchi doslidzhennia.
9. Denysiuk, I. (2005). Kazkovyi chudesnyi pokazhchuk u noveli Franka “Nenache son”. In: Denysiuk I. *Literaturoznavchi ta folklorystychni pratsi*: U 3 tomakh, 4 knyhakh. Lviv. T. 2: Frankoznavchi doslidzhennia.
10. Denysiuk, I. (2005). Novatorstvo Franka-prozaiika. In: *Zapysky NTSh*. Lviv. T. CCL: Pratsi Filolohichnoi sektsii.
11. Denysiuk, I. (1999). *Rozvytok ukraiins'koi maloii prozy XIX – pochatku XX st.* Lviv: Akademichnyi ekspres.
12. Durkalevych V. (2015). *U poshukakh naratyvnoi identychnosti: indyvidualnyi mif u tvorakh Ivana Franka, Andzheja Khysiuka i Bruno Shultsa*. Drohobych: Kolo.
13. Ievanheliia H. N. I. Kh. vid Luky. Rozdil 5, virshi 4–10 (1991). In: *Sviate Pys'mo Staroho ta Novoho zavitu*. B. m.
14. Lapij, M. (2016). *Psycholohichnyj pejzazh u prozi Ivana Franka i “Molodoji Muzy”: semantyka i poetyka*. Kyiiv: Naukova dumka.
15. *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva*. (2001). Chernivtsi: Zoloti lytavry.
16. *Literaturoznavcha entsyklopediia*: U 2 t. / Avtor-ukladach J. Kovaliv. (2007). Kyiiv: VTs “Akademiia”. T. 1: A–L. T. 2: M–Ja.
17. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk*. (1997). Kyiiv: VTs “Akademiia”.
18. Lutsiv, L. (1967). *Ivan Franko – borets' za natsionalnu i sotsialnu sprvedlyvist'*. N'iu-Iork; Dzherzi-Syti.
19. Serbens'ka, O. (2006). *Movnyi svit Ivana Franka (Statti, rozdumy, materialy)*. Lviv: VTs LNU imeni Ivana Franka.
20. *Slovnyk inshomovnykh sliv / za red. O. S. Melnychuka*. (1974). Kyiiv: Hol. Redaktsiia URE AN URSSR.
21. *Slovnyk ukraiins'koi movy*: v 11 tomakh. (1979). Kyiiv: Nauk. dumka. T. 10.
22. Tykholoz, B., Tykholoz, N. (2007). “Holos dukha chuty skriz'...” (Mifolohichni personazhi v strukturi Frankovoho tekstu). In: *Mifopoetychni obrazy v khudozhniomu sviti Ivana Franka (eidolohichni narysy) / Kateryna Dron', Bohdan Tykholoz, Nataliia Tykholoz, Alla Shvets'*. Lviv.

23. Franko, I. (1976–1986). *Zibrannia tvoriv: u 50 tomach*. Kyiv: Naukova dumka.
24. Tsikhots'kyi, I. (2006). *Mova prozy Ivana Franka (stylistychni novatsiji)*. Lviv: VTs LNU imeni Ivana Franka.
25. Iakovenko, S. (2006). *Romantyky, estety, nitssheantsi. Ukrainiis'ka ta polska literaturna krytyka rannioho modernizmu*. Kyiv: Krytyka.

Стаття надійшла до редколегії 12.10.2021

Прийнята до друку 15.11.2021

FRAGMENTARY GENRES IN THE PROSE OF IVAN FRANKO

Mykola LEHKYI

*Ivan Franko National University of Lviv,
Institute of Ivan Franko studies,
1 Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000,
e-mail: lehkyi.m@gmail.com*

The article examines the fragmentary prose works of Ivan Franko, it is found that the fragmentation of the art world and human existence in it was one of the brightest trends in European, including Ukrainian, literature. I. Franko's pen also often gravitated to works that were relatively incomplete, fragmentary, without a clear plot, but with a high charge of lyricism, mood, with a significant element borrowed from other arts (painting, music, sculpture, etc.), with a tendency to deep psychological analysis world of characters, to depict psychological landscapes, portraits. Fragmentary prose is multi-genre and contains such species as sketch, outline, image, watercolor, etc.

The paper outlines the most important features of sketch, essay, watercolor, image (genre and supergenre). It is noted that I. Franko well understood the possibility of diversification of literary forms hidden in the genres of fragmentary prose; The writer's inclination to write fragmentary works corresponded to the nature of his talent (it is no coincidence that he called himself a miniaturist and microscopist), and his creative intentions coincided with the general trends in the development of Ukrainian literature. I. Franko became convinced that his main feature at the turn of the nineteenth and twentieth centuries was in-depth psychologism, that is, the desire to look deep into the character's soul, trace the work of his psyche and evoke a certain mood in the reader. Now the literary arena is not "rounded" works with a clear causal development of the plot, and fragments, "particles" of events designed to brighten the inner world of man, the movement of his thoughts, feelings, impressions, moods caused by certain pathogens.

The works of I. Franko "Lesykha's servants", "Little Myron", "Crow", "Street children", "While the train is moving", "Dryad", "Like a dream", "Son of Ostap" were analyzed.

Keywords: fragment, sketch, outline, sketches, essay, watercolor, image, psychologism, mood.