

Національна академія наук України
Львівське відділення Інституту літератури
ім. Т. Г. Шевченка

“Франкознавча серія”. Випуск 5

Алла Швець

ЗЛОЧИН І КАТАРСИС

*Кримінальний сюжет
і проблеми художнього психологізму
в прозі Івана Франка*

ЛЬВІВ 2003

УДК 821. 161. 2. 09 – 3:159. 9'06 (092 І. Франко)

ББК Ш 5 (4 УКР) 5-4 І. Франко 534

Ш-35

Швець А. І. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка / Відп. ред. Є. К. Нахлік. – Львів, 2003. – 236 с. [У надзаг.: НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. “Франкознавча серія”. Вип. 5.]

У монографії досліджуються основні художньо-композиційні модифікації кримінального сюжету, способи його розбудови й пов'язані з ним типи конфліктів у прозі І. Франка. Осмислюється світоглядна еволюція письменника, специфіка його уявлень про генезу й мотиви злочинів, психологія переступників, пенітенціарні питання й зумовлене ними явище катарсису. Здійснено типологію персонажів-злочинців, окреслено різновиди їхніх психологічних портретів. Значну увагу присвячено розгляді Франкових шукань у царині поетики художнього психологізму, основних характеротвірних засобів (портрет і його психологічні деталі, художні антропоніми, хронотоп, інтер'єр, внутрішнє мовлення та зображення станів позасвідомості).

Книжка знадобиться літературознавцям, викладачам і студентам гуманітарного профілю, вчителям, усім, хто цікавиться творчістю І. Франка.

*Друкується за ухвалою вченої ради Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка
НАН України (протокол № 8 від 22 травня 2003 р.)*

Відповідальний редактор – кандидат філологічних наук, керівник Львівського відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України *Є. К. Нахлік*

Рецензенти:

кандидат філологічних наук, доцент, директор Інституту франкознавства
Львівського національного університету імені Івана Франка *Л. П. Бондар*

доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України,
завідувач відділу теорії літератури Інституту літератури
ім. Т. Г. Шевченка НАН України *Т. І. Гундорова*

доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії української
літератури Тернопільського державного педагогічного університету
імені В. Гнатюка *М. П. Ткачук*

ISBN 966-02-2900-3

ISBN 966-02-2901-1

© Алла Швець, 2003

ЗМІСТ

ВСТУП	4	
СОЦІАЛЬНИЙ І ПСИХОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ У ТВОРАХ І. ФРАНКА З КРИМІНАЛЬНИМ СЮЖЕТОМ ЧИ ЙОГО ЕЛЕМЕНТАМИ		11
Кримінальний сюжет і його художні модифікації у прозі І. Франка		11
Еволюція поглядів І. Франка на психологію переступника		31
Добро і зло як морально-етичні координати людини у Франкових творах з кримінальним сюжетом		56
Проблема катарсису у психології персонажів		72
Типологія персонажів-злочинців		85
ПОЕТИКА ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ПЕРСОНАЖІВ-ЗЛОЧИНЦІВ		128
Портрет як різновид характерокреаційних засобів		130
<i>Портретна деталь очей і погляду як елемент психологічної індивідуалізації</i>		150
Художні антропоніми в системі характерологічної поетики		162
Характерологічна функція художнього простору		167
Характерологічна функція художнього часу		184
Внутрішнє мовлення в системі характерокреаційної поетики		192
<i>Сповідь та інші мовленнєві форми (епістолярна та діалогічна)</i>		202
Зображення станів антифактивності (неповної фактивності)		206
Сновидіння		206
Марення		217
ВИСНОВКИ		225
Покажчик творів Івана Франка		233
Покажчик імен		234

ВСТУП

Художній світ Франкових творів – це та вічножива й невичерпна творча стихія, у якій постійно присутня духовна аура митця, здатна передавати енергетику його невтомних пошуків, мистецьких звершень і відкриттів сучасним поколінням, кожне з яких намагається відшукати у цій художній стихії актуальний для себе сенс, дібрати певний естетичний, онтологічний і врешті гносеологічний ключ для розуміння Франкового феномена. Досить дослідникові бодай раз зануритись у таїну його слова – відразу стає відчутним той притягальний естетико-культурний магнетизм Франкового духу, думки, який надихає все глибше й глибше пізнавати цей художній світ, його естетичні коди, відкривати в ньому нові грані, переосмислювати попередні наукові концепції й застосовувати нові підходи та методи. Адже Франкова творчість є своєрідною відкритою системою, доступною для багатоаспектних досліджень та різних інтерпретацій, інколи полярно протилежних за своєю суттю, але цікавих і по-своєму обґрунтованих. Це ще раз підтверджує актуальність сучасних франкознавчих студій, засвідчує потребу детального осмислення його творчої спадщини, щоб заповнити науково-дослідні прогалини й одночасно уможливити даліше наближення до творчої лабораторії письменника. Величезний, ледь чи охопний, масив наукової літератури про Франка наочно демонструє ці спроби сучасних літературознавців.

Серед їхніх численних студій (монографій, статей тощо) значну частину присвячено Франковій прозі, яку намагаються проаналізувати з погляду різних, зокрема маловивчених, питань – творчого методу, жанру й художнього стилю, проблематики й поетики (дослідження Л. Бондар, Л. Гаєвської, Р. Гром'яка, З. Гузара, Т. Гундорової, І. Денисюка, Б. Кир'янчука, М. Ласло-Куцюк, М. Мороза, М. Ткачука). Нове слово в аналізі прозової творчості письменника належить і молодим дослідникам. Зокрема, Т. Пастух у монографії “Романи Івана Франка” уперше чітко визначив жанрову природу Франкових романів, М. Легкий зосередив свою увагу на типах нарацій у малій прозі письменника (“Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка”), Р. Голод дослідив особливості його творчого методу, виокремивши, зокрема, проблему натуралізму (“Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменярка”), Р. Чопик у монографії “Ессе Номо: Добра звістка від

Івана Франка” здійснив цілісний аналіз різножанрової творчості письменника, Н. Тодчук присвятила своє дослідження часо-просторовому аспекту одного з його найкращих романів (“Роман Івана Франка “Для домашнього огнища”: простір і час”).

Незважаючи на поважний ряд студій, присвячених розглядові прозової спадщини Франка, у ній завжди залишаться ті невичерпні художньо-естетичні ресурси, які намагатиметься досягнути й дослідити ще не одне покоління літературознавців. Франкова творчість вивчена ще недостатньо, особливо у питаннях письменникового світогляду, його еволюції, простеженої через призму художніх текстів, бракує досліджень про психологізм Франкової прози, на часі нова інтерпретація багатьох його творів як на рівні художньої поетики, так і з точки зору осмислених автором проблем – соціальних, психологічних, морально-етичних.

Однією з таких проблем, яка проходить крізь усю творчість письменника – поетичну, прозову, драматичну, публіцистичну, є проблема злочину, кари й покути, виразно переведена в русло Франкового антропоцентризму. Виявляється, у Франка був постійний інтерес до цієї проблематики, зумовлений, з одного боку, особистим зацікавленням письменника, його науковою лектурою, а з іншого – викликаний загальною атмосферою доби, яка запроваджувала своєрідну “моду” на кримінал і психопатологічні явища зокрема (як у сфері соціальної психології, психіатрії, так і в літературі). Феномен злочину цікавив Франка не як юридична реальність, а як складне соціально-психологічне явище, за яким стоїть конкретна людина з особливою психічною конституцією, у певних соціальних умовах, залежна від різноманітних впливів та ситуацій. Психомотиваційна генеза злочину, її антропологічний вислід, потреба передусім моральної відповідальності особистості за власні вчинки, проблема протистояння в людській свідомості різних духових екстрем, ситуація внутрішнього каяття – такі параметри Франкових роздумів над проблемами злочину й кари. Не випадково усталений термін правознавства – “злочин” – у творчості письменника набуває додаткових конотацій, семантично уподібнюючись до слова *переступ*. Оскільки розуміння правопорушення у Франка не завжди збігається із загальноприйнятим поняттям, чимало його персонажів, не ставши злочинцями *de jure*, здійснюють переступ усталених морально-етичних норм, християнських заповідей, закорінених народних звичаїв і переживають таку ж ситуацію внутрішнього

сум'яття і духового каяття, що й персонажі, котрі вчинили пограбування чи вбивство. Тим-то досвід Франка як письменника-мисленника, аналітика людської природи й суспільних відносин цікавий для нас передусім його заглибленням у проблеми людської свідомості, увагою до психопатологічних виявів, спробою зрозуміти складну психомотивацію злочину й намітити шляхи морального вдосконалення особистості. Проте було б надто спрощено зводити Франкове розуміння генези злочину лише до соціально-психологічної зумовленості. На думку письменника, будь-який переступ – це складний психодуховий феномен, який слід розглядати різнобічно, зважаючи на різні типи факторів-детермінант. Саме такий аналітичний підхід автора відображає його світоглядна еволюція, де кожен антропологічний постулат (роздуми над причинами злочину), задекларований у художніх текстах, абсорбує новий соціальний досвід письменника, його наукову лектуру (знайомство з новітніми здобутками тодішньої психології), художню методологію. Так, методологія натуралістичної естетики в художній практиці Франка реалізувалась у спробі осмислити внутрішню природу людини крізь призму фізіологічної детермінації та спадковості, яка, до речі, є досить вираженим мотиваційним фактором злочину у психології Франкових персонажів. Як зазначає Р. Голод, “зі спадковістю український вчений пов’язував проблему виникнення та періодичної рекреації психопатології як на індивідуальному, так і на рівні сім’ї, роду, генерації чи й людства у цілому”¹. Так, деструктивна пристрасть злочинної династії Довбушуків (“Петрії і Довбушуки”), заснована на ескалації зла й жорстокості, є своєрідною конкордантною властивістю цілого роду. Відтак схильність до злочинів Довбушуків обумовлюється передусім фактором спадковості, а закорінений у генотипі Басарабів волюнтаризм (“Борислав сміється”) формує психологію злочинця-месника.

Не менш важливим у психомотивації злочину чинником, якого не міг оминати Франко, є культурний рівень особистості, тобто рівень її виховання, розумового, освітньо-інтелектуального розвитку, який визначає поведінку людини в суспільстві, її аксіологічну орієнтацію й психодуховий уклад.

Досить цікавим і малодосліджуваним явищем у Франковій прозі залишається проблема обумовлення людської долі, вчинків,

¹ Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяра. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. – С. 20–21.

психології та поведінки особистості надприродними чинниками. У монографії спробуємо з'ясувати, наскільки така метафізична мотивація присутня у творчості Франка і як узгоджується цей погляд на людську природу з позитивістською раціоналістичною методологією письменника.

У центрі пропонованого дослідження – проза І. Франка з кримінальним сюжетом або його елементами, аналіз функціонування такого сюжету як на рівні його поетики, художніх модифікацій, так і на рівні осмислення поставлених у Франкових текстах морально-етичних, психологічних, суспільних проблем, що їх розглядаємо крізь призму антропологічної концепції письменника, його світоглядної еволюції. За нашим визначенням, *кримінальний сюжет* – це ланцюг пов'язаних із темою злочину (переступу) подій, конфліктів, психологічних колізій, за допомогою яких автор розкриває характери персонажів-злочинців, мотивацію поведінки, соціально-психологічну причинність злочину. Якщо у творі кримінальний сюжет не є основним, а трапляється лише епізодично, тоді маємо справу з елементами кримінального сюжету. Наприклад, у творах “Петрії і Довбушуки”, “Для домашнього вогнища”, “Основи суспільності”, “Перехресні стежки” самостійно функціонують кримінальні сюжети, а в оповіданнях “На дні”, “В тюремнім шпиталі”, “Микитичів дуб”, повісті “Борислав сміється” виявляють себе лише їхні фрагменти (елементи кримінального сюжету). З поняттям сюжету, його художньою модифікацією й композицією співвідноситься поняття *фабули* – системи основних подій, які розгортаються у художньому творі. Відтак сюжет – це “розгортання подієвої основи у художньому часопросторі”², творче перевтілення звичайної розповіді (фабули).

У сучасному франкознавстві проблема функціонування кримінального сюжету і пов'язаної з ним поетики характеротворення й типології персонажів-злочинців, психологічного й соціального аналізу ще не була предметом спеціальних наукових досліджень, хоча деякі моменти цієї проблеми принагідно порушувались в окремих монографіях і статтях.

Так, у монографії “Романи Івана Франка” (1998) Т. Пастух, аналізуючи засоби організації сюжетів, жанрову модифікацію Франкових романів, звертає увагу й на особливості характе-

² Ткаченко А. Фабула, сюжет, композиція // Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв. – К.: Правда Ярославичів, 1997. – С. 174.

рокреаційної техніки, засоби психологізму і пропонує оригінальну типологію персонажів, серед яких виокремлює злочинський тип, вказуючи на його найприкметніші психологічні ознаки в різних творах. Науковець розглядає також кримінальні сюжети першого (“Петрії і Довбушуки”) й останнього (“Перехресні стежки”) романів письменника, порівнюючи їхню художню специфіку, композиційні модифікації, способи організації сюжету та відзначаючи посилення в останньому романі психологічного аналізу, зумовленого зміною творчого методу Франка-романіста.

Дослідженню великої прози письменника присвячено також монографію М. Ткачука “Жанрова структура романів Івана Франка” (1996), у якій поряд із генеалогічним аналізом, типологічними зіставленнями, виявленням інтертекстуальних зв’язків, простежено особливості сюжеттики романів і різні засоби Франкового психологізму, зокрема, новаторство в конструюванні характерів персонажів.

У монографії Р. Голода досліджено художню реалізацію елементів натуралістичної поетики у структурі Франкових текстів, звернено увагу на систему характеротвірних засобів, виявлено основні риси естетики натуралізму у творчості Франка. На думку дослідника, вони проявляються у Франковому “зверненні до буднів, до життя в нижчих, маргінальних верствах суспільства”, також вони присутні і в “дискомфортному тлі, на якому ведеться оповідь, і в деталізації описів, проблемі спадковості, змалюванні патологічних типів”³.

Поетика характеротворення й проблеми художнього психологізму у прозі чи окремому творі Франка осмислено також у статтях Ж. Букетової, З. Гузара, І. Денисюка, А. Журбенко, Б. Кир’янчука, М. Легкого, Т. Митрик, І. Приходько, О. Хрущ та ін.

Досліджувана в моїй монографії проблема психології вчинку, внутрішнього світу й поведінки Франкових персонажів-злочинців, диктує звернення до теорії психоаналізу та деяких філософських праць, у яких науково обґрунтовано мотивацію людської поведінки, подано класифікацію найпоширеніших типів особистості та їхніх психічних ознак, зокрема, окреслено категорію патологічних (“акцентуованих”) типів (роботи К. Юнга, З. Фрейда, Е. Фромма, В. Франкла). Психомотиваційний аспект аналізу психології злочинця

³ Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяра. – С. 98.

розглянуто у працях представників кримінально-антропологічної школи М. Бенедикта і Ч. Ломброзо, перший з яких запропонував оригінальну класифікацію злочинних типів, а другий ґрунтовно дослідив особливості психологічної конституції жінки-злочинниці. Монографія сучасного дослідника А. Зелінського “Кримінальна психологія” (1999) містить систематизований аналіз актуальних питань із психології злочинної поведінки, зокрема вивчення особистості переступника, різних видів злочину, а тому ця робота є корисною для типологізації персонажів-злочинців у Франковій прозі та правового розуміння соціально-психологічного феномену злочину.

Окремі проблеми, порушені у монографії, зокрема, психологія злочинця, морально-етичний зміст людської поведінки, проблема екзистенційного вибору особистості й шляхи подолання злих, деструктивних імпульсів у людині розглянуто крізь призму індивідуальної психології Франка, його антропологічної концепції, еволюції поглядів на психологію переступника. Епізодично ці проблеми заторкнено в монографії Т. Гундорової “Франко – не Каменяр” (1996), у якій дослідниця періодизує творчість Франка, визначаючи для кожного періоду властиві ознаки авторського стилю, методу, проблематики й способів її вираження й осмислення у художніх текстах. Цікавими в цьому біографічному контексті є праці М. Гуняка⁴, в яких Франкова проза досліджується в аспекті екзистенційних, гуманітаристичних питань. Проблема еволюції письменникового світогляду, етико-антропологічна концепція Франка фігурують предметом аналізу також у статтях А. Войтюка⁵, А. Нечипорука⁶, Л. Гаєвської⁷ та ін.

⁴ Гуняк М. Роман Івана Франка “Перехресні стежки”. Світоглядно-антропологічний аспект. – Дрогобич: Відродження, 1998. – 120 с.; Гуняк М. Творчість Івана Франка поч. ХХ ст.: (Особливості етико-антропологічного та історіософського синтезу): Автореф. дис. ... канд. філолог. наук / Львів. держ. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 1999. – 20 с.; Гуняк М. Терен у сумлінні (Оповідання І. Франка “Терен у нозі” та однойменна поема) // Гуманізм і моральність: екзистенційні виміри. – Львів: Край. – 1997. – С. 244–247.

⁵ Войтюк А. До характеристики світогляду Івана Франка // Рад. літературознавство. – 1989. – № 6. – С. 27–36.

⁶ Нечипорук А. Іван Франко про мораль і сучасну йому етичну думку // Іван Франко і світова культура: М-ли міжнар. симпоз. ЮНЕСКО: У 3 кн. – Кн. 1. – К.: Наук. думка, 1990. – С. 300–302.

⁷ Гаєвська Л. Антропологічна школа і концепція реалізму Франка // Рад. літературознавство. – 1989. – № 10. – С. 31–35.

Методологічною основою аналізу сюжету й характерокреаційної техніки стали теоретичні праці з питань поетики С. Бочарова, Л. Гінзбург, Є. Добіна, О. Ієзуїтова, З. Кирилук, М. Кодака, А. Ткаченка, В. Фашенка, В. Халізева. Важливими для нас із методологічного боку є також монографії та статті А. Адамова, А. Вуліса, В. Кашина, Н. Модестової, М. Славинського, в яких розроблено теорію детективного жанру, визначено основні компоненти його поетики, способи конструювання сюжету, модифікації композиційних формул детективу.

Таким чином, залучаючи досвід сучасного франкознавства, нові теоретико-літературознавчих методології та праці, що стоять на перетині таких галузей науки, як філософія, психологія, криміналістика, спробуємо цілісно простежити художнє втілення антропологічної концепції Франка, авторської експлікації категорій злочину, кари, покути, катарсису у творах з кримінальним сюжетом та його елементами. Не менш цікавими в цьому аспекті видаються питання художніх модифікацій кримінального сюжету, типології персонажів-злочинців, характерокреаційної техніки письменника.

СОЦІАЛЬНИЙ І ПСИХОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ У ТВОРАХ І. ФРАНКА З КРИМІНАЛЬНИМ СЮЖЕТОМ ЧИ ЙОГО ЕЛЕМЕНТАМИ

Кримінальний сюжет і його художні модифікації у прозі І. Франка

Існування злочинів у суспільстві зумовлює появу теми злочину в письменстві, де вона набуває специфічного художнього освоєння, авторської модифікації, оформлюється за законами відповідного жанру – детективу. Первні детективу можна простежити від найдавніших часів існування мистецтва слова, зокрема, в гомерівському епосі, давньогрецькій драмі, біблійних сюжетах, у готичному, так званому чорному, романі кінця XVIII ст. Саме ж становлення детективу як генологічного феномену в літературі XIX ст. пов'язане з творчістю його основоположника Е. По, зокрема з його твором “Убивство на вулиці Морґ”. Саме цей письменник розпочав традицію поступового становлення детективу в жанровій системі світової літератури, поширення його як особливо читабельного тексту. Цю традицію згодом підхопили Еміль Габоріу, Вілкі Коллінз, Конан Дойль (творець нового літературного образу Шерлока Холмса), Гастон Леру. Модифікацію детективного жанру здійснив Моріс Леблан, поставивши у своїх творах головним персонажем не детектива, а злочинця. Фрагменти детективу можна віднайти й у творах Бальзака, Дюма, Сю, Діккенса. Нове слово в цьому жанрі сказали й інші відомі його представники: В. Хеттінгтон, Г. Честертон, Е. Берклі і, звісно ж, Агата Крісті¹.

В українській літературі тему злочину (основну в детективі) опрацьовано в “Енеїді” І. Котляревського, у творах Г. Квітки-Основ'яненка, Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького, О. Кобилянської, В. Стефаника, Марка Черемшини та багатьох інших письменників. У творчості І. Франка ця тема особливо продуктивна. Її осмислення зумовлює поліваріантність кримінальних сюжетів, різнотипність персонажів-злочинців, особливий авторський підхід до проблеми переступництва. На думку Ю. Янковського, в

¹ Detective stories // Cassel's encyclopaedia of world literature. – London: Cassel and Company LTD, 1973. – Volum I. – P. 161–163.

українській літературі Франко був “єдиним представником соціально-кримінального жанру”². Уточнімо: Франко в межах своїх творів модифікував цей жанр, вніс у нього певні художні новації, розширив його проблематику: так, у центрі кримінального сюжету основним стає не зображення злочину, а його психологічна, морально-етична, соціальна мотивованість. Сюжет Франкових текстів наповнюється глибоким аналізом внутрішнього світу переступника.

Характерно, що кримінальні сюжети здебільшого розгортаються у його великих прозових творах, розлогих за змістом і формою, проблемною панорамністю романних полотнах. У творах малої прози, які вирізняються компактністю змісту, традиційно присутні лише елементи цього сюжету. Кримінальна тема порушується і в поетичній та драматичній творчості Франка, але цей аспект потребує окремого дослідження.

У цьому розділі спробуємо проаналізувати розбудову кримінального сюжету у Франковій прозі, простежити, наскільки той чи той сюжет самостійно функціонує у творі або ж якими іншими проблемними вузлами його елементи вмонтовуються в канву основного сюжету.

У Франка немає якоїсь однієї матриці, сталої схеми, за якою будується кримінальний сюжет. Письменник постійно освоює нові сюжетні моделі, поглиблюючи проблематику, урізноманітнюючи художні типи, змінюючи й драматизуючи конфлікти. І у світогляді, і в його художньому виразі Франко безупинно еволюціонує. На рівні розбудови кримінального сюжету ця еволюція виявляється у поступовому ускладненні композиційної моделі психологічним зображенням. Традиційна детективна фабула інтриг, загадковості, заплутаної події переважає хіба що в ранньому романі “Петрії і Довбушуки”. У наступних творах вона переходить на маргінеси сюжетного розвитку, поступаючись зображенню причиново-наслідкових перипетій, психологічної мотивованості вчинку. Саме цим зумовлена визначальна особливість Франкових кримінальних сюжетів – виломлюючись із канонічних рамок детективного жанру, вони органічно вплітаються в сюжети соціально-психологічних романів та коротших за обсягом психологічних студій, котрі осмислюють широкі проблеми морально-етичного, суспільного,

² Янковський Ю. Великі знавці людських душ: (Достоевський і Франко) // *Художній світ Достоевського: Літ.-крит. статті.* – К.: Дніпро, 1973. – С. 194.

психологічного буття. Так поглиблюється й урізноманітнюється сюжетний контекст, пов'язаний з темою злочину.

В основі розвитку сюжету, кримінального зокрема, лежить конфлікт. Кримінальна психологія розглядає феномен конфлікту в системі мотивів злочину. У Франка ж конфлікт є ферментом сюжетного розвитку, його психологічною і подієвою зав'язкою. За схемою цих художніх конфліктів можна простежити основні моделі Франкових кримінальних сюжетів.

Різновиди конфліктів, на яких будуються кримінальні сюжети у Франковій прозі:

- *конфлікт двох родин, що виникає навколо розподілу Довбушевих скарбів і права володіння ними; згодом у романі він трансформується у конфлікт різних морально-етичних законів ("Петрії і Довбушуки");*

- *соціальний конфлікт як опозиція різних суспільних верств ("Борислав сміється", "Як Юра Шикманюк брів Черемош");*

- *внутрішній конфлікт і його психологічні модифікації: ускладнений конфліктом особи й суспільства ("На дні", "Для домашнього огнища"); меркантильними бажаннями ("Оповідання про розбійника Флавіана", "Основи суспільності", "Перехресні стежки" – Шварц і Шнадельський);*

- *конфлікт матримоніальних відносин, заснований на морально-етичній, почуттєвій ("Перехресні стежки") та біологічній, темпераментній, психологічній ("Великий шум") несумісності подружжя;*

- *конфлікт на основі любовного суперництва ("Ріпник").*

Така класифікація конфліктів може бути застосована для типології кримінальних сюжетів у творчості письменника.

Поглиблення психоаналітичності Франкових творів впливало й на особливості композиційної організації кримінальних сюжетів. Зокрема, у Франка трапляються такі сюжетні варіанти, де злочин зображено як пролог до розгортання внутрішнього драматичного сюжету, в якому основною є динаміка психологічних переживань злочинця. За такою схемою розгортаються сюжети в "Ріпнику" (друга редакція), "В тюремнім шпиталі", "Для домашнього огнища", "Оповіданні про розбійника Флавіана", "Моєму злочині". Функція цієї композиційної манери – показати не сам факт злочину, а психологічне переживання його в майбутньому. Аналогічну функцію виконує й ретроспективна структура сюжету, в якій злочин лише

констатується у спогадах переступника як явище минулого. У синтезі зовнішнього (подієвого) і внутрішнього (психологічного) сюжету реалізується особлива психоаналітична майстерність письменника.

Простежмо художні особливості Франкових кримінальних сюжетів та їхніх елементів.

У романі “Петрії і Довбушуки” письменник уперше апробує детективну форму художнього зображення. Фабула твору вибудовується на тлі ворожнечі двох родів. Лейтмотивним у сюжетній канві роману є мотив Довбушевого скарбу, за який борються різні покоління двох родин. Власне кримінальною є сюжетна лінія Довбушуків, котра протікає як буквальне “нанизування” різних злочинів та афер, що вражають своєю жорстокістю. Зчеплення й стрімка зміна авантюрно-детективних подій, переплетення злочинних ситуацій визначає специфіку розвитку кримінального сюжету, його динамічність у романі. Такий тип сюжету, заснованого на подієвості, називають “хронікальним”³, або, за термінологією В. Кожинова, “відцентровим”⁴. Особливість цієї сюжетобудови “дає змогу письменникові освоювати життя у просторі й часі з максимальною свободою”⁵.

Роман “Петрії і Довбушуки” відзначається максимальною фабульністю сюжету. Автор акцентує увагу на надмірній подієвості, динаміці карколомних ситуацій, натомість нехтуючи психологічним аналізом і внутрішньою мотивацією поведінки злочинців. Художньо опрацьовуючи цікаву фабулу інтриг та авантюр, Франко використовує засіб раптових сюжетних зміщень, загадкових колізій, що істотно збільшує читабельність тексту. Інтрига як один із головних засобів сюжетної конструкції у цьому романі, “надає сюжетові заплутаності, це складне й напружене сплетіння дій персонажів, що прагнуть сягнути своєї мети через приховування намірів за допомогою різних хитрих викрутасів”⁶.

³ Хализев В. Сюжеты эпических и драматических произведений // Введение в литературоведение. – Вып. 3. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1973. – С. 39.

⁴ Кожинов В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. – М.: Наука, 1964. – Т. 2. – С. 472.

⁵ Хализев В. Сюжеты эпических и драматических произведений. – С. 39.

⁶ Ткаченко А. Фабула, сюжет, композиция // Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв. – С. 178.

Ускладнена подієвість і заплутаність сюжету “Петріїв і Довбушуків” зумовлюють ефект напруги романної дії, тримають читача в постійному відчутті небезпеки, загадковості, непередбаченості. Цей ефект досягається особливими засобами, характерними для поезики романтизму, в руслі якої й написано роман. До цих допоміжних засобів побудови сюжету належать численні маскування персонажів, погоні, зображення сцен катування, убивства, грабежу, підпалів, гіперболізація злочинних рис у портретах переступників. Так, Довбушук порівнюється з “первим-лучшим бандитом Абруцців або Піренеїв”⁷.

Отже, перший крок в освоєнні й зображенні кримінальних сюжетів Франко зробив у романі “Петрії і Довбушуки”. Але цей первісний зразок сюжетоскладання зовсім відмінний від сюжетів наступних Франкових творів. Тут переважає подієвість, надмірна ампліфікація злочинств, кривавих, тривіальних сцен, немає психологічного аналізу злочинця, відсутня логічна мотивованість його поведінки. Усе це заступається химерним переплетенням авантюрних епізодів і ситуацій. Попри такий, сказати б, творчий і стильовий експеримент, кримінальний сюжет у цьому романі є самостійним компонентом структури твору, цікавим художнім модусом авторських ідей.

Відсутність психологічного аналізу злочинця в “Петріях і Довбушуках” відразу ж компенсується соціально-психологічною студією “На дні”, в якій кримінальний епізод (убивство Темери) умонтовано в основний сюжет. Фактично, у цьому творі окреслюється нова тенденція Франка у розбудові кримінального сюжету: на основі досить простої фабули, сконцентрованої навколо однієї чи кількох подій, автор розгортає складний сюжет з проблемою внутрішніх конфліктів, психології злочину, драматичної боротьби у свідомості особистості. Кримінальний елемент сюжету в оповіданні “На дні” функціонує для розкриття внутрішнього світу злочинця Бовдура, соціально-психологічної мотивації злочину. Так у творі паралельно з’являється сюжет внутрішній, який об’єктивує психічні переживання Бовдура, планування злочину в його мисленневому процесі. Цей сюжет komponують різні внутрішні вияви Бовдурової психіки: непомітний нікому рух очей, що стежать за діями Темери, сновидіння як прогноз

⁷ Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976–1986. – Т. 14. – С. 9. Далі покликаємось на це видання в тексті, зазначаючи том і сторінку.

майбутнього злочину (кульмінації сюжету), думки-опозиції, мрії. Внутрішній сюжет інтенсифікується після кульмінаційного вбивства, коли відбувається прозріння й каяття Бовдура. Відтак авантюрна подієвість заплутаного кримінального сюжету “Петріїв і Довбушуків” змінюється у “На дні” психологічною подієвістю. Це зумовлює й інший тип сюжетобудови – сюжету “концентричного”⁸, чи “доцентрового”⁹, заснованого на зображенні причиново-наслідкових зв’язків, при цьому сюжетна дія “замикається в інтимному світі індивідуальних переживань”¹⁰. Франка цікавить не сам момент злочину, а те, чому він відбувся, його антропологічний зміст. На думку І. Денисюка, “саме ця філософія вини і кари”, засудження суспільства і виправдання якоюсь мірою одиниці, показ філософії злочину і злочинності суспільної системи, змалювання жорстокості і гуманізму суттєво вплинули на складність композиції “На дні”, на її оригінальність”¹¹. Додатковими, пунктирними сюжетними лініями в оповіданні є так звані кримінальні справи інших персонажів-в’язнів, через які Франко показує безпідставність засудження невинної людини, формальність і нелюдяність існуючої слідчо-судової системи. В оповіданні “На дні” письменник започаткував модель “психологізованого” кримінального сюжету.

У романі “Борислав сміється” кримінальні епізоди являють собою своєрідне сюжетне відгалуження в основному конфлікті твору – протистояння між підприємцями та робітниками. Франко вводить кримінальні елементи фабули в контекст соціальної проблематики. Зовнішній сюжет наростання класової опозиції ускладнюється зображенням розколу в робітничому таборі. Брати Басараби й Прийдеволя, не прийнявши поміркованих настроїв побратимів, стають на шлях помсти кривдникам. Так вибудовується кримінальна сюжетна лінія їхніх учинків – убивство касира, пограбування Іцка Бауха. Не позбавлені ці сюжетні епізоди й інтригуючих, авантюричних елементів, пов’язаних мотивами змови, таємниці, приховування й розкриття злочинів, але порівняно з першим романом цих засобів тут значно менше. До елементів власне кримінального сюжету можна віднести й детективні історії (загадкового вбивства Івана Півторака,

⁸ Хализев В. Сюжеты эпических и драматических произведений. – С. 39.

⁹ Кожин В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. – С. 472.

¹⁰ Там само.

¹¹ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів: Академічний Експрес, 1999. – С. 117.

згвалтування Варки), що їх розповідають побратимам Матій та Прийдеволя, історію з пограбуванням робітничої каси, а також епізоди зображення гешефтсманської діяльності підприємців, заснованої на шахрайстві й нечесній конкуренції. Типовим прикладом “протоколів” кримінальних справ є карбовані робітниками злочини кривдників.

Елементи кримінального сюжету в романі “Борислав сміється” письменник уводить у складну композицію соціального роману, заснованого на причинно-наслідковому розвитку подій. Для розбудови кримінального сюжету у Франковій творчості це було явищем новаторським.

Скомпліковану конструкцію – “сюжет у сюжеті” – використано в оповіданні “Микитичів дуб”. Тут фольклорний кримінальний сюжет є своєрідною експозицією сюжету реального, психологічним камертоном, що налаштовує читача на сприйняття наступних подій твору. Обидва сюжети об’єднано мотивом дітовбивства – у фольклорному варіанті вбивцею стає зла мачуха, у реальному – сімнадцятирічна Напуда. Таким чином, усі компоненти фабули оповідання концентрують подієвість навколо злочину Напуди. Франко використовує оригінальні засоби художньої реалізації фабули твору. Сюжет “Микитичевого дуба” організується за допомогою засобу інтриги, несподіваності, сугестивності описів природного стану. Важлива роль у конструюванні сюжету належить пейзажу, котрий вирізняється своєю поліфункціональністю: це й подієве тло, з яким змінюються ракурси зображення, й епіцентр настрою, еманція психіки персонажів. Пейзажні описи є художньо-психологічним еквівалентом фабульної подієвості оповідання. Кожен стан природи виступає наче прологом до наступних подій твору (літній ранок – щаслива гра дітей, нічна буря – злочин Напуди, ранок після грози – розкриття злочину).

Основний засіб сюжетоскладання в цьому оповіданні заснований на використанні експресивної градації: постика недовомовленостей, натяків, психологічного передчуття, загадковості створює ефект постійного нагнітання тривоги й страху. Проте в художній канві кримінального сюжету немає нічого зайвого, кожен елемент композиції, образ-символ, кожна деталь працюють на трагічну кінцівку твору.

Важливе місце в конструюванні сюжету відіграє поетика підтексту. Коли люди розкопали посиніле тіло вбитого немовляти, автор зупиняє свій погляд на постаті Микитича – Напудиного господаря, який разом з усіма спостерігав за подіями біля фатального місця. Лише два портретні штрихи Микитича, тонко

підмічені автором, – “закусив губи і страшно-страшно поблід” [15, 107] – багато в чому прояснюють усі обставини Напудиного вчинку. Цей “детектор почуттів” зраджує вдаваний спокій Микитича. Так у підтексті твору розкривається таємниця ще одного злочину – згвалтування Микитичем сімнадцятирічної Напуди.

Конструювання сюжету в “Микитичевім дубі” засвідчило нові художні експерименти письменника – накладання відразу двох кримінальних сюжетів, використання поезики підтексту, завдяки якій досягається компактність змісту, пейзажу як психологічної паралелі злочину, поезики контрасту. З іншого боку, це оповідання доповнило сюжетні різнотипи Франкових творів.

В оповіданні “Злісний Сидір” кримінальний сюжет редукований до мінімуму однієї події – Сидорового злочину. Причому ця подія не зображається, а лише констатується вустами Івасевої матері – “чоловіка забив дводушник” [16, 440]. Решту сюжетного простору становить внутрішній сюжет суб’єктивних переживань оповідача – малого хлопчика Івася, котрий проводить особисте розслідування цього злочину: в дитинстві – задля задоволення наївної цікавості, а в дорослому віці – щоб до кінця пізнати складну життєву драму нещасного Сидора й усі загадки його злочину. Остаточне розуміння злочину відбувається через певну часову дистанцію.

Особлива композиційна організація твору зумовлена присутністю відразу двох сюжетів: перший змонтований з дитячих вражень (сприймання загадкового образу Сидора, зустріч Івася із Сидором-в’язнем), другий сюжет є, властиво, авторським дешифруванням основної загадки першого сюжету (за що Сидір убив Колечкового Миколу), його розв’язкою. З цієї авторської розповіді міг би конструюватися цілісний кримінальний сюжет, фабульним джерелом якого стали старі судові папери. Сюжет розпочинається своєрідним відавторським прологом: “Я розповім її [історію злочину – *А. Ш.*] в зв’язку так, як тепер вона стоїть передо мною, а не так, як вона поволі складалась та доповнювалась в моїй голові з давніх неясних споминок і з коротких та недокладних слів судових документів” [16, 446]. Але, на жаль, на цих словах розповідь обривається. На думку М. Легкого, характерний для цього оповідання “подвійний сюжетний злам дає змогу повніше окреслити персонажів”, і така “композиційна конструкція, поза сумнівом, зацікавлює читача”¹².

¹² Легкий М. *Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка*. – Львів, 1999. – С. 71.

Кримінальний сюжет “Злісного Сидора” вирізняється й наявністю інтригуючих елементів: спершу малий хлопчик заінтригований незвичайною зовнішністю Сидора, який нагадує йому грізного й дикого лісового чоловіка, далі малого інтригує причина Сидорового злочину, остання ж інтрига твору проєктована вже на читача, який так і не довідується про всі обставини вбивства. Отже, в оповіданні “Злісний Сидір” Франко впроваджує новий спосіб конструювання кримінального сюжету, змінюючи ракурс подачі сюжетного матеріалу, – використано не прямий, безпосередній сюжетний розвиток, заснований на презенсній подієвості, а призма суб’єктивних спогадів оповідача, з яких цей сюжет монтується.

Твори “Лель і Полель” (історія Семка Тумана) та “В тюремнім шпиталі” об’єднані однією сюжетною матрицею – ретроспективною композицією. Кримінальний сюжет подано тут як “монтаж минулого” в думках колишнього переступника. Франко використовує вже апробований раніше засіб “сюжету в сюжеті”, який у цих творах конструється за допомогою особливої часо-просторової організації тексту. Кримінальний сюжет чи його фрагменти пов’язані з минулим подієвим часом, а час теперішній є переживанням і аналізом злочину минулого. Таким чином, кримінальний сюжет не є основою твору, а лише подієво-психологічним прецедентом функціонування внутрішнього сюжету, пов’язаного із самоосмисленням та каяттям переступників Семка й Гарасима.

Франко використовує засіб хронологічного зміщення в сюжетобудові – злочин відбувся кілька десятків років тому, це *post factum*, який, проте, актуальний у теперішньому житті злочинців-в’язнів. Така часова деформація, заснована на засобі своєрідної хронологічної інверсії, зумовлює й деформацію сюжетотворчої композиції з пропущеною кульмінацією: колишній злочин є зав’язкою, яка прогнозує майбутню розв’язку – зовнішньо-подієву (смерть злочинців) і внутрішньо-психологічну (каяття й моральне переродження).

Оповідання “В тюремнім шпиталі” характеризується розмитістю, ослабленням фабули (подія твору зосереджена на одному моменті життя колишнього переступника і локалізована в межах одного замкненого простору). Тому тут можна говорити про особливий засіб організації тексту, в якому розвиток сюжету визначає не сама фабула, а наявність конфлікту – внутрішньої морально-етичної колізії. В оповіданні присутні лише окремі фабульні елементи (спогади в’язня про колишні злочини, про візит каяття до

священика, розповідь про арештантське життя і муки сумління), які монтують логіку внутрішнього сюжету, заснованого на суб'єктивності переживань розбійника. Оригінальний спосіб трансформації фабули в сюжеті зумовлений наявністю у творі так званої латентної (прихованої) фабули. Події, пов'язані з Гарасимовим злочином, не виявляються безпосередньо в сюжеті, а крізь призму спогадів монтуються у сферу його внутрішніх переживань. Отже, в сюжетній канві оповідання визначальним є фокус розповіді-спомину. Редукція фабульності в цьому творі мотивована функціонуванням позбавленого подієвості психологічного сюжету.

Фабула оповідання стає доступною для читача завдяки використаній у творі часовій призмі іншого персонажа, котрий достовірно розповідає історію Гарасима, із яким познайомився колись у тюремному шпиталі. Відтак сюжет про життя і смерть колишнього розбійника конструється на основі розповіді неназваного у творі персонажа-оповідача.

Умонтовуючи елементи кримінального сюжету в сферу внутрішніх спогадів-переживань злочинців, Франко посилює психологічні акценти: для нього головне – не злочин, а його наслідки, ситуація морального страждання й духового відродження (гуманітаристичний імператив письменникових творів на зламі століть).

Художня трансформація детективної фабули роману “Для домашнього вогнища” відбувається шляхом поглиблення психологічного аналізу, введення в сюжет засобу інтенсифікації почуттів, психічних станів, напружених драматичних колізій, засобів самоаналізу, ситуацій поступового розкриття злочину, демаскування персонажів. Ознаки детективу помітні вже в самій сюжетобудові роману: експозиція репрезентує злочинців-спільників – Анелю Ангорович та Юлію Шаблінську, звучить ім'я замовника й злочинного кур'єра – Штернберга, розкривається і склад злочину – торгівля “живим” товаром. Але Франко в цьому творі намагався не так відтворити й зберегти детективну фабулу, джерелом якої була інформація в одній із львівських газет, як розбудувати на основі цієї фабули складний сюжет морального падіння й духового відродження жінки-злочинниці, простеживши усі механізми поведінки, мислення, почуття, мотиви злочину. Роман відзначається досить симпліфікованою фабульністю, яку можна передати кількома словами (легко переказати). Сконденсованість романної фабули зумовлює й максимальну концентрацію у ньому

місця й часу – події двох діб локалізуються в одному салоніку. Проте подієвість у сюжеті твору займає менше простору, аніж опис експресивних станів Анелі Ангарович та її чоловіка. Розвиток “психологізованого” кримінального сюжету роману відбувається шляхом синтезу подієвості й суб’єктивних переживань: елемент фабули (якась подія, факт) підключається до викликаних цією подією внутрішніх переживань персонажа, – так виникає “однорідний рух фактично-психологічного сюжету”¹³. На думку М. Ткачука, сюжет у романі “Для домашнього огнища” “розвивається адекватно розвиткові соціальних, психічних, морально-етичних і побутових відносин між героями, героєм, героїнею й аристократичним середовищем”¹⁴.

Детективний рух сюжету Франко ускладнює психологічною динамікою, йому вдається всебічно подивитися на поведінку злочинниці, відтворити найскладніші внутрішні імпульси, діалектику почуттів, властиво, показати суб’єктивний та об’єктивний боки злочину. Жанрові ознаки детективу є лише подієвим тлом, композиційним кістком кримінального сюжету, в якому розгортається інша “внутрішня форма” сюжетного руху, “пов’язана з емоційною реакцією героїв на натяки, події, суть способів досягнення благополуччя й щастя родини”¹⁵. Проблема втрати й відродження моральності ціною самопокаяння й смерті є внутрішньо-психологічним вектором у розбудові кримінального сюжету роману.

Подієву динаміку твору ферментують елементи авантюрного сюжету: мотив приватного розслідування Ангаровича, спрямованого на розкриття таємниці Анеліного злочину, приховування та знищення слідів злочину, ситуації здогадів, недовомовленостей, натяків. Як зауважує Н. Тодчук, “синтетичну “детективну” атмосферу в романі “Для домашнього огнища” письменник творить за допомогою сугестії (тобто навіювання). Суть цього засобу полягає у використанні лексики певної смислової спрямованості (у цьому випадку нагнітання відчуття таємничості) у сполученні з активною акцентацією на не-вербальні елементи комунікації (інтонація, міміка, жести і т. і.), використані як “чинники сюжету”. У такий спосіб уже

¹³ Кожинів В. Сюжет, фабула, композиція. – С. 454.

¹⁴ Ткачук М. Жанрова структура романів Івана Франка. – Тернопіль: Тернопіль, 1996. – С. 43.

¹⁵ Там само. – С. 44.

за самою поведінкою персонажів, її невідповідністю їхній “словесній ролі”, цензурованій свідомістю, криється загадка”¹⁶.

Окрім приватного слідства, у романі відбувається й офіційне розслідування, із яким пов’язана роль слідчого Гірша, мотив упізнавання злочинниці, подано результати судового процесу. Таким чином, у цьому романі виразно окреслюються дві іпостасі сюжету – “зовнішньо-подієвий чи описовий план зображення і внутрішньо-психологічний план вираження”¹⁷.

Детективно-авантюрна подієвість роману “Для домашнього огнища” споріднює його з повістю “Основи суспільності”, в якій Франко продовжує тему жінки-злочинниці. Детальний аналіз композиції повісті зроблено у статтях Г. Шкоди¹⁸ та Т. Ягодкіної¹⁹. На думку М. Левченка, у цих двох творах письменник уперше використав “сенсаційний”, “скандальний сюжет”, а тому Франка можна вважати єдиним представником жанру “сенсаційного роману” в українській літературі²⁰. Але у своїх творах Франко використовує лише окремі сюжетотвірчі засоби “сенсаційного” роману, підпорядковуючи їх розкриттю інших – соціальних, психологічних, морально-етичних проблем.

Ланцюг зображуваних в “Основах суспільності” подій монтується за зразком класичного детективного сюжету зі своєрідною композиційною схемою: експозиція – зображення зубожілого маєтку Торської (в підтексті – це матеріальний мотив злочину); зав’язка – розмова Олімпії й Нестора Деревацького, під час якої графиня домагається його грошей (психологічна ситуація злочинця й жертви); розвиток наступних подій повісті супроводжується різноманітними інтригуючими, авантюрними переплетеннями: намовлянь, підслуховувань, маскувань, пограбування отця Деревацького; кульмінацією твору є замах на священика, який

¹⁶ Тодчук Н. Роман Івана Франка “Для домашнього огнища”: час і простір. – Львів, 2002. – С. 75.

¹⁷ Ткаченко А. Фабула, сюжет, композиція. – С. 182.

¹⁸ Шкода Г. “Основи суспільності” // Рад. літературознавство. – 1963. – №1. – С. 55–61.

¹⁹ Ягодкіна Т. Композиція повісті І. Франка “Основи суспільності” // Рад. літературознавство. – 1963. – №1. – С. 55–61.

²⁰ Левченко М. Тюремні оповідання І. Франка [окр. відб.]. – Праці Одеського держ. ун-ту ім. І. Мечнікова. – Т. 146: 36. присв. 100-річчю з дня нар. І. Франка. – Одеса, 1956. – С. 114.

здійснює Олімпія та її син. Своярідно зображено в повісті акт злочину: замість подієвого опису самого вбивства, подано його звукову картину й представлено умовні, алюзійні докази злочину (зникнення молотка – знаряддя вбивства, неозвучена у творі розповідь Цвяха – випадкового свідка). Завдяки цим елементам художньої конструкції сюжету в романі розшифровується детективна формула умовчання.

Хоча повість Франка залишилась незакінченою, остання її частина цілком може бути логічною розв'язкою сюжету, завдяки якій твір сприймається як абсолютно довершений. Т. Ягодкіна говорить про “художню мотивацію фактичної розв'язки” в цьому творі: “в читача немає сумніву, що злочинці зуміють уникнути покарання”²¹. На відміну від традиційної розв'язки детективу (розкриття злочину й покарання винних), у повісті “Основи суспільності” Олімпія Торська залишається “чистою”, як і близькі для неї, за моральним і соціальним укладом, представники суспільної еліти, ті знатні молодики, на очах яких зґвалтовано сільську дівчину Маланку. Франко розумів, що для цих людей немає офіційного покарання. Тому роль справедливого судді в повісті береться виконувати громада, яку Олімпія усілякими способами намагається не допустити до розкриття загадкового злочину. М. Левченко вважає, що сюжет повісті логічно закінчений: “Франко фактично завершує свій твір, він говорить основне, найістотніше, а що відбувається після цього, то на це відповідає сама логіка розвитку викладених подій. Він “збудив в голові думку”, і читач сам повинен “додумати закінчення”²². Такий тип розв'язки А. Ткаченко називає “проблемною”, – у ній “конфлікт виноситься за межі твору (відкритий фінал), змушуючи читача замислитись над можливими варіантами подальшого розвитку подій”²³.

Сюжетну організацію в “Основах суспільності” визначає переплетення концентричного й хронікального сюжетів. Перший функціонує для зображення причиново-наслідкових зв'язків, мотиваційної характеристики образу Олімпії Торської. Класичну схему детективу Франко доповнює психологічним аналізом

²¹ Ягодкіна Т. Композиція повісті І. Франка “Основи суспільності” – С. 56.

²² Левченко М. Тюремні оповідання І. Франка. – С. 121.

²³ Ткаченко А. Фабула, сюжет, композиція. – С. 181.

переступниці, вводить ретроспекцію з функцією передісторії графині, зображення станів позасвідомості (марення, сновидіння), процесів емоційної поведінки.

Засоби психологічної обсервації внутрішнього світу злочинця, принципи розбудови кримінального сюжету, використані в “Основах суспільності”, Франко найдосконаліше освоює в романі “Перехресні стежки”. Аналізуючи сюжети цих творів, О. Чичерін характеризує їх як “реалістичні філософські трагедії в оповідній формі, із сконцентрованою інтригою, повною несподіванок, таємниць, психологічно вмотивованих злочинів”²⁴.

Роман “Перехресні стежки” відзначається скомплікованим типом композиційної організації: у творі функціонує відразу кілька кримінальних сюжетних ліній, об’єднаних загадковістю чотирьох убивств. Перший кримінальний сюжет, який самостійно розвивається в романі, репрезентують Шварц і Шнадельський – професійні злочинці-шахраї. Цей тип сюжетного розвитку позначений авантурними переплетеннями, ланцюговим зчепленням різного складу злочинів (підступів, обманів, видурювання грошей у селян), в основі яких – матеріальна мотивація. Авантурну подієвість кримінального сюжету Франко доповнює й психологічною характеристикою злочинців.

Порівнюючи кримінальний сюжет “Перехресних стежок” з аналогічним сюжетом першого Франкового роману “Петрії і Довбушуки”, Т. Пастух підкреслює зростання авторської майстерності в розбудові сюжету, який “в останньому романі відзначається чіткістю будови й у той же час складністю розв’язання”²⁵. Якщо в “Петріях і Довбушуках”, на думку дослідника, за великою кількістю заплутаних сюжетних ходів мало простежується у вчинках персонажів їхня психологія, то в останньому романі – навпаки: “сюжет такого типу, при всій складності свого розвитку, має логічну будову, не обтяжений зайвими деталями”²⁶.

Фрагментарні кримінальні сюжети (елементи) присутні в лінії Барана та Регіни. У першому випадку Франко зображає психопатологічний бік злочину, в другому – його причиново-наслідковий

²⁴ Чичерін О. Ф. Достоевський у творчій спадщині І. Франка // Рад. літературознавство. – 1971. – № 11. – С. 55.

²⁵ Пастух Т. Романи Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1998. – С. 53.

²⁶ Там само.

характер. Регіна, ставши жертвою сімейної тиранії, не витримує психологічного тиску і вбиває ненависного чоловіка-садиста.

В оповіданні “Ріпник” (друга редакція) кримінальний сюжет вибудовано на конфлікті суперниць: фізично сильніша Ганка кидає в яму непритомну Фрузю, котра також кохала Івана. Проте в цьому сюжеті, як і в багатьох інших Франкових творах, злочин є лише зав’язкою в динаміці основного сюжету, який показує психологічне буття злочинниці, зміни в її психіці, муки сумління, фізичні страждання, що призводять до смерті. Кримінальний сюжет оповідання ускладнено ще одним злочином – трагічно гине в ямі ріпник Іван. Насправді ж цей випадок зумисне сфабрикував касир Мендель, вирішивши в такий спосіб позбутися Івана, щоб залишити собі його заощаджені гроші.

Цікавою є сюжетна організація твору “Як Юра Шикманюк брів Черемош”. Усі перипетії оповідання становлять зав’язку кримінального сюжету, своєрідну передісторію злочину, який не відбувся. Удівець Юра, посварившись із сином, стає Мошковим годованцем, віддає йому свій ґрунт і хату. Та через деякий час, запідозривши жиду в отруєнні горілки, Юра вирішує викупити своє господарство, але натрапляє на опір з боку і самого Мошка, й офіційного судового процесу. Запальної вдачі гуцул задумує помститися своєму кривдникові. Франко сповільнює рух подієвого сюжету, щоб простежити складний внутрішньо-почуттєвий світ Шикманюка під час його символічного переходу через Черемош. Оповідання цікаве своєю психологічною наповненістю, параболічною художньою організацією. У сферу внутрішніх рефлексій месника влітається розмова Білого й Чорного демонів – символічних образів, які, властиво, й прогнозують майбутню розв’язку оповідання. Злочин не відбувається: Юра прощає своєму кривдникові, а Мошко повертає йому господарство. Така кінцівка оповідання пов’язана з філософською, морально-етичною проблематикою Франкових творів на зламі століть, у яких переважає гуманітаристичний погляд на людську природу, віра в її первинну добру сутність. Цю ж ідею продукує кримінальний сюжет в “Оповіданні про розбійника Флавіана”, в основі якого лежить мотив морального переродження розбійника.

Ще одним твором з особливою художньою організацією є повість “Великий шум”, у якій, окрім інших сюжетних ліній, явлено елемент кримінального сюжету, що вибудовується на основі вже

раніше осмисленої проблеми матримоніальних відносин. У центрі сімейного конфлікту – Женья та її чоловік-розпусник. Фактично у повісті Франко використовує аналогічну фабулу “Перехресних стежок”: як і Регіна Твардовська, Женья також мстить своєму ненависному чоловікові (маємо два художні варіанти однієї фабули). Але у “Великому шумі” така традиційна фабула зазнає новаторської художньої обробки. Носієм фабули у творі є сама Женья. Події, які пов’язані зі злочином або йому передують, не зображено безпосередньо, а подано за допомогою суб’єктивних форм: епістолярної та сповідальної, під час якої Женья розповідає батькові про всі обставини вбивства чоловіка.

У цій повісті письменник використовує нові оригінальні засоби сюжетотворення, засновані на поетиці підтексту (нову форму діалогу з підтекстом, в якому Женья й гондольєр домовляються про злочин, мотив загадкової смерті графа). Епістолярна форма є своєрідною сюжетною зав’язкою, у якій викладено мотиви злочину на замовлення. Повість “Великий шум” демонструє оновлення й модифікацію викладової манери, засобів психологічного аналізу, композиційної організації сюжету у Франковому опрацюванні кримінальної тематики.

Моделюючи різні типи сюжетних конструкцій, письменник постійно експериментує в освоєнні нових композиційних засобів. Одним із таких принципів є порушення класичних канонів сюжетобудови, що спричиняє своєрідну деформацію (пропущення, перестановку) основних компонентів сюжетної структури. Наприклад, у “Микитичевім дубі” відсутня зав’язка, яка повинна б окреслити певну колізію, що передує злочину Напуди. Натомість експозиція (гра дітей сонячного літнього дня) відразу переносить читача до подій, які відбуваються під час нічної бурі. Але відсутність в оповіданні зав’язки зовсім не применшує його художності, психологічної виразності. Автор скористався тут іншим засобом сюжетотворення: замість безпосереднього введення читача в суть проблеми, конфлікту (функція зав’язки) застосовано поетику підтексту, інтриги, яка допомагає письменникові розкручувати подієвий ланцюг аж до кульмінації твору. Такий засіб конструювання сюжету сприяє посиленню експресивної рецепції тексту.

Недостатньо чітко виражена зав’язка (вбивство Гарасимом “жидівочки”) і в оповіданні “В тюремнім шпиталі”. У творі вона залишається на маргінесі подієвості, в далекому минулому, у спогадах колишнього розбійника. Таким чином, дія в оповіданні подана не від

самого початку (злочину Гарасима), а з моменту, близького до кульмінації, – каяття і смерті розбійника. Іншою сюжетною “неканонічністю” цього оповідання є наявність внутрішньо-психологічної колізії, якій поступається розвиток дії у зовнішньому вияві.

Порушенням узвичаєної послідовності сюжетних компонентів відзначається й оповідання “Злісний Сидір”. У сюжеті, поданому крізь призму спогадів оповідача, представлено лише експозицію (знайомство малого хлопчика із Сидором) та розв’язку (арешт Сидора за вбивство). Функцію наступної розбудови кримінального сюжету письменник доручає оповідачеві, який через певну часову дистанцію обіцяє розповісти історію Сидорового злочину, – властиво, репродукувати цілісну композицію фабули твору.

Особливе місце в розбудові кримінальних сюжетів Франко відводить розв’язці твору, яка майже завжди показує момент морально-етичного перелому в свідомості злочинця, його повернення до добра й людяності (це обов’язковий компонент сюжетного руху). Такий тип розв’язки А. Ткаченко називає “катарктичною”²⁷. Функція цієї розв’язки, окрім сюжетотворчої, спрямованої на те, щоб розплутати складний подієвий ланцюг, бути логічною кінцівкою твору, – ще й ідейно-художня, пов’язана з утвердженням гуманітаристичних думок Франка, який вірить у перемогу духовості, моралі, добра в душі навіть найжорстокішого злочинця. Саме таку розв’язку пропонує письменник у творах “На дні”, “Для домашнього вогнища”, “Оповідання про розбійника Флавіана”, “В тюремнім шпиталі”, “Ріпник”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”.

Схеми кримінальних сюжетів (фабули) Франкові підказували творчість його українських попередників, реальні факти, фольклорні мотиви. М. Драгоманов написав цікаву статтю про кримінальну тему в українських народних піснях. Автор зіставляє кримінальні сюжети пісень із реальними подіями, вважаючи, що “корінь подібних драм [сімейних злочинів. – А. Ш.], мабуть, у потайниках фізіологічного боку людської природи, в законах темпераментів”²⁸. Аналізуючи мотиви кримінальних сюжетів у піснях, Драгоманов звертає увагу на душевний стан убивці, образ самого вбивства, покаєння злочинців. Правдоподібно, фольклор опосередковано

²⁷ Ткаченко А. Фабула, сюжет, композиція. – С. 181.

²⁸ Драгоманов М. Фатальна вдова (карно-психологічна тема в українській народній пісні) // Розвідки М. Драгоманова про українську народну словесність і письменство. – Т. 2. – Львів: НТШ, 1990. – С. 189.

вплинув і на свідомість Франка. Адже у народній творчості також трапляються різні типи переступників, які здебільшого порушили загальноприйняті норми моралі, звичасвий закон, народну етику, християнську традицію. Письменник осмислював ці моменти, по-своєму їх трактуючи. Ці роздуми і лягли в його тексти. Отже, не так прямі сюжети, як певні фольклорні архетипи, зацікавленість народною творчістю, а також розповіді про випадки з життя, що існували в усному переказі і були доступними Франкові внаслідок його перебування в різних середовищах, становлять імовірний алгоритм появи кримінальних сюжетів у письменниковій прозі. Крім того, традицію опрацювання кримінальної теми Франко засвоїв, вивчаючи творчість своїх українських письменників-попередників, зокрема Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, Марка Вовчка, П. Куліша. Та все-таки основу кримінальних сюжетів письменник здебільшого брав із життя.

У франкознавстві існують припущення, що окремі фабульні елементи Франко міг запозичити і зі світової літератури, хоча цілком можливо, що наведені дослідниками збіги мають типологічний характер. М. Ласло-Куцюк, аналізуючи впливи Е. Золя, відшукує аналоги його сюжетів у творах Франка. Так, сюжетні ситуації другої редакції "Ріпника" дуже схожі з фабулою роману Золя "Тереза Ракен", а сцена бійки Фрузі й Ганки, на думку дослідниці, навіяна подібною сценою з роману французького письменника "Пастка"²⁹. М. Рудницький віднайшов подібну фабулу роману "Для домашнього огнища" в п'єсі Б. Шоу "Професія місіс Уоррен"³⁰. Про впливи Е. Золя, Ф. Достоевського на творчість Франка говорили у своїх працях також С. Єфремов³¹, Ю. Янковський³², О. Чичерін³³,

²⁹ Ласло-Куцюк М. Іван Франко і Еміль Золя // Ласло-Куцюк М. Велика традиція: Українська класична література в порівняльному висвітленні. – Бухарест: Критеріон, 1979. – С. 190.

³⁰ Рудницький М. Одна із соціальних проблем у творчості Івана Франка і Бернарда Шоу // Іван Франко. Статті і матеріали. – Вип. 10. – Львів, 1963. – С. 120–131.

³¹ Єфремов С. Співець боротьби і контрастів: Спроба літературної біографії й характеристики Івана Франка. – К.: Вік, 1913. – 208 с.

³² Янковський Ю. Великі знавці людських душ: (Достоевський і Франко). – С. 175–203.

³³ Чичерін О. Ф. Достоевський у творчій спадщині І. Франка // Рад. літературознавство. – 1971. – № 11. – С. 54–58.

Л. Гасвська³⁴. Зокрема, Єфремов, порівнюючи творчість Франка й Достоевського, помітив важливі риси таланту, які різнять обох письменників: Достоевський, на думку дослідника, “зробився справжнім віртуозом невблаганного мучительства й безпотрібної гри на нервах читача”, тоді як Франко “вийшов на справжнього співця любови та гуманности”³⁵.

Опрацьовуючи вже відому фабулу, Франко творить свій оригінальний сюжет про людський характер, внутрішній світ переступника, психологію злочину. Автор максимально індивідуалізує фабулу в сюжеті, наповнює її новим змістом, проблемно ускладнює, намагаючись утілити в сюжеті своє розуміння соціальних, морально-стичних, психологічних питань. Проблема фабульної генези Франкових творів заслуговує бути темою окремого дослідження.

Основним же джерелом кримінальних сюжетів у Франковій творчості була сама дійсність. Письменник брав основу фабули з газетної хроніки, власних спостережень, реальних фактів і вибудовував захопливий художній твір. Так, оповідання “Микитичів дуб” оперте на дійсні події, що трапилися в рідному селі письменника – Нагусвичах. Цю трагічну історію неповнолітньої матері-вбивці, що становить фабульну основу Франкового тексту, переповідає у своїй книзі Р. Горак³⁶.

Повість “Основи суспільності” написано на матеріалі судового процесу 1889 р., де розглядалася справа про напад на священика села Кукізова Яна Тхужницького. Під час слідства у злочині запідозрили його опікунку – поміщицю Марію Стшелецьку та її 29-річного сина Олександра (вони стали прототипами Олімпії й Адама Торських). Детальніше проблему творчої історії цієї повісті, цікаве фактографічне підґрунтя подають у своїх статтях К. Кутковець³⁷ та Р. Горак³⁸.

³⁴ Гасвська Л. Іван Франко: Романтизм, натуралізм, реалізм? // *Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – поч. XX ст.* – К.: Наук. думка, 1991. – С. 112–165.

³⁵ Єфремов С. Співець боротьби і контрастів. – С. 173.

³⁶ Горак Р., Гиатів Я. Іван Франко. – Кн. 1: Рід Якова. – Львів: Місіонер, 2000. – С. 52.

³⁷ Кутковець К. Історія написання повісті “Основи суспільності” // Іван Франко. Статті і матеріали. – Вип. 4. – Львів, 1955. – С. 125–135.

³⁸ Горак Р. Незакінчена повість про вбивство // Дзвін. – 1997. – № 1. – С. 123–138; № 2. – С. 102–121.

Справжні події, що відбувались у Львові 1883 і 1892 рр., стали сюжетною канвою роману “Для домашнього огнища”. М. Мороз на основі власного дослідження наводить цікаві факти з історії виникнення твору. Газета “Діло” (1883. – № 83. – 4 серпня. – С. 3) інформує про резонансний злочин – вербування і продаж дівчат за кордон. Головною учасницею цієї прибуткової торгівлі була Антоніна Вайс – дружина капітана австрійської армії та її спільниця – Марія Грембович (у Франка – Анеля Ангарович і Юлія Шаблінська). В іншому аналогічному процесі фігурувало ім’я Ісаака Шефферштейна та його спільників. Обидві події письменник об’єднав в одному сюжеті роману “Для домашнього огнища”³⁹. Це ще раз доводить, наскільки майстерно вмів Франко відтворити типові моделі життя, художньо освоїти й увести їх у літературу, осмислити проблемність і розкрити характери.

Аналізуючи розбудову кримінального сюжету в творчості письменника, можна спостерігати тенденцію до поступового послаблення детективних елементів та переходу від подієвого сюжету до психологічного, посилення акценту на мотивації злочину, характері переступника. З подієвого переплетення кримінальний сюжет стає тлом психологічного аналізу – так паралельно розгортається у творі сюжет внутрішній – сфера психологічного буття злочинця. У такий спосіб письменник модифікує детективну форму, шукаючи для себе якусь, хай навіть просту, але цікаву фабулу, щоб осмислити складні морально-етичні конфлікти, соціальні проблеми, психологічні ситуації. Так відбувається момент творчого перевтілення фабули у високохудожній твір. Як зауважує М. Рудницький, у творах Франка ““кримінальна” тема не виключала поважну суспільну проблему, вдумливе зображення характерів і конфліктів”⁴⁰.

Франко майже не продукував творів із “чистими” (само-стійними) кримінальними сюжетами. Останні здебільшого є елементами скомплікованого сюжету, майстерно вплетеними в композицію психологічних, соціально-психологічних повістей та романів. Це сприяло поглибленню психологізму, морально-етичної, соціальної проблематики творів.

³⁹ Мороз М. “Для домашнього огнища” (Творча та видавнича історія повісті І. Франка) // Рад. літературознавство. – 1982. – № 4. – С. 29–35.

⁴⁰ Рудницький М. Одна із соціальних проблем у творчості Івана Франка і Бернарда Шоу // Іван Франко. Статті і матеріали. – Вип. 10. – Львів, 1963. – С. 125.

Еволюція поглядів І. Франка на психологію переступника

Домінантним вектором художнього мислення І. Франка є проблема людини, властиво соціальний, філософський, психологічний аналіз її свідомості, етичних позицій, способу життя. У контексті Франкової художньої антропології вирізняється чимало проблемних аспектів, що стосуються різних граней людинознавства. Питання злочину й кари – одне з них.

Упродовж творчості письменник намагався проаналізувати феномен злочинницької психології саме в антропологічному вимірі, збагнути, чому одна людина добра, гуманна, а інша – зла й жорстока, буде своє життя на сумнівних або й неприйнятних етичних цінностях. Не випадково майже в кожному творі Франка, у малій чи великій прозі і навіть у циклі казок, фігурує сюжет або сюжетний елемент з мотивом злочину. Це може бути не лише кримінальний злочин, а, скажімо, порушення звичаєвого, морального, християнського закону. Та навіть такі різнотипи сюжетів зі складом злочину показують авторське заглиблення у проблеми людської психології, багатоаспектний підхід до злочинницької мотивації. У передмові до збірки “Панталаха та інші оповідання” (1902) Франко говорив: “<...> давнє лихо не зовсім ще минуло. І не минеться без основної реформи самого розуміння того, чим є злочин із соціологічного та психологічного погляду і чим повинна бути кара” [33, 397]. Таку “реформу розуміння” феномену переступництва письменник і здійснював у творах, осмислюючи і психологічні, і соціологічні мотиви злочину.

Франко бачив людський злочин передусім як переступ особистості через своє сумління, а вже потім як порушення соціального закону. На першому плані в письменника – обсервація людської душі, дослідження її порухів у різних онтологічних ракурсах: як пошук оптимального шляху в житті для добра і благочинності, як самоосмислення та каяття. Франко не лише зображає ситуацію злочину, його соціальну чи психологічну генезу в людській свідомості, а й намагається запропонувати своєрідний алгоритм спасіння для особи, котра спіткнулася. Тим-то аналіз психології переступника зумовлює і дидактичний підхід автора до осмислення цієї проблеми. Внутрішній світ переступника, його складні психологічні проблеми – це той художній фокус, крізь який письменник аналізує буттєву сферу й особи, і суспільства в цілому, показуючи “як факти громадського

життя відбиваються в душі й свідомості одиниці, і навпаки, як у душі тої одиниці зароджуються і виростають нові події соціальної категорії” [34, 363].

Упродовж творчого шляху Франка його розуміння людської природи, її злочинної поведінки, потягу до добра і зла змінювалось, зазнавало певної еволюції відповідно до його світоглядних змін, впливу життєвих обставин, суспільних порядків. Простеження цієї еволюції дає змогу побачити вектор руху авторської думки, зміну позицій, безнастанний процес творчого пошуку в осмисленні вічних питань добра і зла, психології вчинку. Звичайно, така еволюція не відбувалася стихійно, сама по собі. Автор спирався на досвід українських письменників, зокрема Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, Марка Вовчка, П. Куліша та інших, методику психологічного аналізу Ф. Достоєвського та Е. Золя, знайомився з концепцією представників кримінально-антропологічної школи М. Бенедикта і Ч. Ломброзо. У Франкових поглядах простежується також вплив євангельської традиції, що до певної міри ферментував вироблення його власної антропологічної концепції.

Вихідною точкою у письменниковому осмисленні проблеми переступництва було питання про генезу злочину. Франко намагався знайти причини цього явища, зрозуміти, чому людина діє саме так чи так, чим зумовлена її злочинна поведінка – соціальним, індивідуально-психологічним моментом чи, можливо, самою долею людини, втручанням метафізичних, трансцендентних сил.

У ранньому творі “Петрії і Довбушуки” письменник говорить про антропологічне походження зла, конкретизуючи його локус. Зло міститься у людському серці. Таким чином, Франкове розуміння психології переступника у цьому романі кореспондує з євангельською тезою, про те, що “<...> з серця виходять лихі думки, душоубства, перелюби, розпуста, крадіж, неправдиві засвідчення, богозневаги”¹.

Насичене тотальною ненавистю до людей та всього оточення, серце Олекси Довбушука як ембріон, атом зла, випромінює хижацьку енергію руйнування. Ця ненависть проявляється й у ставленні персонажа до самого себе. Поклик “безчуттєвого” хворого серця веде переступника до моральної та фізичної смерті.

Властиво, у цьому романі помітним є дещо сумбурний опис

¹ Євангеліє від святого Матвія: 15:19 // Святе письмо. – Ukrainian Bible 63 DC United Bible Societies, 1991. – С. 26.

людської психології. Франко намагається показати різні чинники, психічні мотиви формування характеру переступника. Він бачить їх і в особливостях виховання, і у впливі середовища, і у вияві індивідуальної психо-духової організації людини. У “Петріях і Довбушуках” Франко ставить певний художньо-психологічний експеримент і, очевидно, саме з цим пов’язана така різнобічна мотивація злочинницької поведінки його персонажів. Загалом, як відзначає С. Щурат, цей роман “відбиває період ідейних шукань і посиленої еволюції світогляду І. Франка”².

Епідемія зла й ненавистництва передається в родині Довбушуків із покоління в покоління, множить їхні криваві вчинки і переступи. Зародок злочинної помсти приніс у рід Олексин батько, котрий міцно прищепив енергію зла своїм наступним поколінням. Стихийна сила батькового впливу і сформувала характер старшого сина – Олексі: “Спочатку незлий чоловік, він міг би був під добрим проводом стати і зовсім добрим. Але отець його впоїв йому смертельну ненависть ко Петріям <...>. Зовсім природне послідство того було, що привик до бездільності, уважаючися за правого наслідника Довбушевого добра, <...> що зачав рішительно думати над відплатою злим за зле, над уничтоженієм Петріїв” [14, 77]. Тут проступає просвітительський підхід Франка до осмислення психологічного становлення людини. Причину духової деградації Довбушука, її майбутніх жорстоких виявів письменник бачить у хибному вихованні. Психокультурна атмосфера сім’ї з усталеними нормами аморальності, сварок, ворожого ставлення до оточення призвичаїла до цього й Олексу. Неприхована злість, жорстокість, переступні задуми утвердилися в його свідомості та думках через потужний батьковий вплив. Поведінка наступного покоління злочинної династії – Довбушукових синів – детермінована не лише вихованням, а й іманентними біопсихічними чинниками. “Іх із природи [тут і надалі курсив наш. – А. Ш.] дика натура стала, під проводом такого ж вітця, ще дикшою і безпосередньо запровадила молодців на дорогу зла і переворотності” [14, 45]. Сугестивна аура родинних чвар і злості природно відбилася у свідомості найменших Довбушуків. Але навіть вияв біологічних рис, “із природи дикої натури,” Франко не вважає основним фактором психологічного формування пере-

² Щурат С. Повість Івана Франка “Петрії і Довбушуки” // Іван Франко. Статті і матеріали. – Вип. 5. – Львів, 1956. – С. 214.

ступника. Добре, гуманне виховання могло б приглушити цю злу природу. Така думка письменника є антитезою до зображених умов зростання Довбушукових синів: “Отець провадив кожний їх крок, провадив ко злому, питав в них гордість і ненависть ко Петріям і інним чесним людям <...> отець ділав і синів такими, як був сам, а бідная мати не сміла навіть заглянути, навіть запитати, куди він їх веде, як вони живуть і що з них буде” [14, 46].

Феномен злого вчинку живе у свідомості цілого Довбушукового покоління. Морально-етичним, онтологічним лейтмотивом життя цього роду можна вважати слова Гете, які не випадково цитує Франко в романі: “Це прокляття злого вчинку, що, народившись раз, постійно творить зло” [14, 77]. На думку Т. Гундорової, родова лінія Довбушуків “уособлює інтригу і містику світового зла”³, що проявляється у негнатовній пристрасті цілого роду до злочинів і помсти. У цьому моменті виразно простежується романтичний історизм письменника: покоління переступників зберігає у пам’яті той ембріон зла, що історично передався їм від найстаршого представника роду. Так вибудовується своєрідна родинна лінія, генотип переступників: батько (син Довбуша) – його сини (Олекса й Демко) – онуки (Сенько і Ленько Довбушуки). Прокляття злого вчинку – не що інше, як історична пам’ять роду, згідно з якою Довбушуки-наступники повинні помножувати це зло, втілювати у своїх вчинках родинну помсту. Раз народжене зло далі пускає свої паростки, щоби продовжитись у свідомості наступних поколінь. Аналогічну колізію гріхопадіння цілого роду зобразив В. Стефаник у новелі “Басараби”. Як вважає Д. Козій, цю новелу побудовано на “ідеї приреченості гріха, споконвічній ідеї, якою пронизана народна мораль”⁴. Подібну проблему порушує Франко в “Петріях і Довбушуках”. Як і в творі Стефаніка, зображена у Франковому романі “межова ситуація приреченості виходить поза людську одиницю, вона охоплює рід, покоління в покоління”⁵.

Та ще з більшою силою діє у романі фатум потрійного прокляття, яким закликає своїх синів та їхніх нащадків стара мати Олекси.

³ Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельбурн: ун-тет ім. Монаша, 1996. – С. 12.

⁴ Козій Д. Стефаникова людина в межових ситуаціях // Сучасність. – 1972. – ч. 10. – С. 53.

⁵ Там само.

Вербальний акт проклинання дуже нагадує фольклорний ритуал замовлянь із властивою експресивною градацією, магичною функцією числа “три”. “Прокляте на вас! Прокляте на ваші діла, на ваші намірення! Ви, синочки мої любії <...> най проклене вас Бог так, як вас прокляв отець, котрого-сьте, збитого, викинули в ліс, як вас ось тут проклинає мати! Шибениця най буде вашою смертною постелею, круки най вам співають піснь похоронну, клюючи ваші тіла,— все, що зачнете робити, най вам вийде на згубу і на безголов’є!” [14, 78]. Чи ж може бути та людина благословенна й щаслива на світі, коли над нею, наче Дамоклів меч, висить страшне Боже і батьківське прокляття?! Романтичну розв’язку, а отже, справдження цього проклинання, бачимо в епізоді братовбивства: Олекса гине від рук молодшого брата. “Прокляття вітцівське тяжелим ударом упало на обох братів і знищило їх, но вторе прокляття, тяжаче на Довбушевих скарбах, прокляття незгоди, самолюбства, насилля, користолюбія і упертості, вони, відай, лишили своїм потомкам!” [14, 193]. Олексині сини також через це прокляття приречені на загибель. Їхньою могилою став дрімучий карпатський ліс Довбушевих скарбів, задля яких вони зреклись батьків, сумління й людяності. Це наводить на переконання: зло неминуче повинно загинути разом із його носіями. У романі діє ситуація свосвідного життєвого бумеранга – першоносій зла, старий батько Олекси Довбушука, з котрим і прийшло в рід “прокляття злого вчинку,” проклинає за це ж зло своїх наступників. Діє фатальна сила прокляття: гинуть злочинці, і врешті руйнується ціла переступна династія.

Незважаючи на деяку сумбурність у зображенні психології персонажів, Франко у своєму першому романі намагався зрозуміти й показати, як діють у людській психіці дикі некеровані пристрасті, що ведуть людину до злочину. Письменникові шукання можна зіставити з пізнішою фрейдівською концепцією структури особистості. На думку психоаналітика, вона складається з трьох рівнів (первнів): “Я” – це самосвідомість і розум людини; “Воно” – вроджені інстинкти й бажання, неусвідомлені індивідом, котрі також є аморальними й ірраціональними; “Над-Я” – це людське сумління, культурний рівень особистості. Відношення між “Я” і “Воно” Фрейд порівнює з відношенням вершника з необ’їждженим конем. “Я” намагається приборкати агресію “Воно”, але це не завжди вдається. У психології Олекси Довбушука та його синів саме рівень “Воно” виражено найсильніше; він протистоїть двом іншим первням. Цей

рівень виявляється в деструктивному потягу Довбушуків до руйнування й жорстокості. Франко створює психологічну модель агресивної особистості, котра не може дістати задоволення від життя. Як бачимо, у цьому творі переважає письменникове песимістичне сприйняття злочинця як грішника, у котрому іманентно присутнє зло, що врешті і приводить його до смерті. Мотив міжродових чвар модифікується у мотив внутрішньої ворожнечі Довбушукового роду, котрий сам себе вироджує і нищить.

Таким чином, у першому романі Франка важко виокремити якийсь усталений, визначений погляд автора на психологію переступника. По суті, це був момент і творчих, і світоглядних шукань митця, коли Франко ще не достатньо заглиблювався у внутрішній світ злочинця, дошукуючись коренів зла в людині. Але навіть цей твір із виразною романтичною закросеністю, що позначилася і на його поезиці, і на тематичному рівні, цінний передусім як своєрідний творчо-світоглядний проект майбутнього Франка-письменника – аналітика людської психології, який намагався осмислити важливі проблеми суспільного й внутрішньо-індивідуального буття особистості. Про свій нахил “спостерігати людське життя в його найрізноманітніших проявах” [31, 29] Франко говорить зокрема у статті “Дещо про себе самого”.

Якщо порівняти первісний варіант роману “Петрії і Довбушуки” з його другою редакцією, то в останній, окрім мовленнєво-стилістичних поправок і композиційної спрощеності, можна помітити і зміну Франкових поглядів на психологію злочинця, того ж таки Олекси Довбушука. У новій редакції роману акцент уже більше зміщено у сферу внутрішнього буття переступника, відсутнє песимістичне сприйняття людини й неминучої моральної і фізичної загибелі роду. У другому варіанті твору Олекса Довбушук, відбувши ув’язнення та переживши крах надій, на схилі років вивільняє себе від родового “прокляття злого вчинку”. Пересиливши в душі колишню ненависть, він іде до Петрія, свого ворога, але йде зі щирим примиренням, хоч і порушує традицію роду. Така модифікація сюжету (у першій редакції Довбушук ішов до Петрія з підступним задумом) значно поглиблює психологічний аспект образу злочинця. Фізично й духово виснажений, Довбушук уже не може задовольнитися ні життям наодинці, ні злочинними ідеями синів. У його свідомості відбувається психологічний злам. Залишившись жити у Петрія, він прагне внутрішнього спокою та примирення. Таким чином, у другому варіанті роману заповідане єднання двох родів

усе ж відбувається, хоча й на внутрішньо-почуттєвому рівні. Відтак у роді Довбушуків спадкоємним стає не лише зло (інертність хибного вчинку), а й прагнення його спокутувати. У Гошівському монастирі намагається очистити сумління Олекса Довбуш. Його син, який і розпочав цю ворожнечу родин, покутує свій гріх ціною власного життя, й, нарешті, третій представник роду – Олекса Довбушук (третій Олекса) також стає на шлях примирення й каєття. Це, своєю чергою, звільняє його від тої кари, грізного фатуму, яким прокляла синів їхня мати. Можливо, тому у другій редакції роману вже немає жахливої сцени братовбивства: Олекса “тихо згас” у Петрієвій хаті, а його брат Демко – у тюремній шпиталі. Таким чином, “смерть потроху погодила завзятих противників і дала їм спокій, якого вони не зазнали за життя” [22, 485].

Не випадково у другому варіанті твору є й зміна в сюжетній лінії Довбушукових синів – вони залишаються живими, хоч і продовжують перебувати в ситуації злочину, жорстокості й ненависті до Петріїв. Однак в такому повороті сюжету ховається певний авторський підтекст – сподівання на добру природу людини. Довбушукові сини мають приклад життєвих невдач і поразок своєї родини, тож повинні вирішити самі, чи покаються й повернутися до добра, чи ганебно загинути у власних гріхах.

“Петрії і Довбушуки” – твір, що розпочинає і, властиво, завершує прозову творчість Франка. Тому цей роман є концептуальним у творчій і світоглядній еволюції письменника. У другу редакцію повісті непомітно інкарнуються ті погляди Франка, які стали визначальними у його антропологічній концепції на зламі віків, зокрема віра в духову вищість людини, у її здатність до морального відродження й добра.

Загалом, як відзначає Л. Гаєвська, аналізуючи еволюцію світогляду й особливості художньої практики письменника у різних періодах творчості, в естетичній концепції Франка 70-х років домінує “антропологічний об’єктивізм”, що спонукало митця “шукати першопричину й механізми функціонування явищ духовного порядку в біологічно-фізіологічній природі людини, в рівнях і типах матеріальної культури. У сфері художній цьому типу розуміння відповідає натуралізм”⁶. Звернення Франка до натуралізму й

⁶ Гаєвська Л. Антропологічна школа і концепція реалізму Франка // Рад. літературознавство. – 1989. – № 10. – С. 32.

фізіологічної детермінації людської поведінки Л. Гаєвська пояснює, з одного боку, впливом французького письменника Золя, а з іншого – “пафосом тогочасної психології з її утвердженням того, що душевна діяльність людини зводиться до фізіології”⁷. Можемо доповнити думку дослідниці тим, що звернення Франка до натуралізму зумовлене також позитивістською методологією письменникового мислення – концептуальним теоретико-філософським підґрунтям натуралістичної естетики. Відтак у творах Франка позитивізм стає філософською основою детермінації. Саме фундаментальна позитивістська теза про зумовленість людської поведінки “расою”, “середовищем” і “моментом” стала основою наступних психолого-антропологічних експериментів Франка, які типологічно передували уявленням біхевіоризму ХХ ст. За спостереженням Р. Голода, “особливо у ранній період творчості Франковими орієнтирами були раціоналізм, науковість, життєподібність і життєвідповідність, універсальний детермінізм, опора на факт. Усе це наближало його творчий метод до загальних тенденцій у розвитку світової літератури, особливо ж до способу зображення життя, виробленого французькими реалістами й натуралістами”⁸. Розвиток цієї думки знаходимо в монографії М. Гнатюка: “Як представник культурно-історичної школи у літературознавстві, І. Франко не міг не зауважити детерміністських тенденцій у творчості французів”⁹.

Естетика натуралізму стала для Франка особливим методом художнього дослідження людської природи, надто ж патологічних типів, представників маргінальних суспільних верств. Звідси й впливає Франкове осмислення людської поведінки як зумовленої впливом середовища, а також фізіологічна мотивація вчинків і пристрастей. До викладу позитивістської концепції всезагального детермінізму Франко вдавався у теоретичних розмислах: “людина – це продукт свого оточення, продовження своїх предків, природи і суспільства, серед яких вона живе” [28, 180].

Чи не найяскравіше методологічні засади Франкового натуралізму в зображенні людської природи, у зверненні до теми соціального “дна” знайшли втілення в оповіданні “На дні”, у якому

⁷ Там само. – С. 33.

⁸ Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменярка. – С. 26.

⁹ Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ-початку ХХ сторіч. – Львів, 2002. – С. 148.

домінантним принципом детермінації виявляється концепція біопсихічної мотивації поведінки переступника. Франко створює тип людини-злочинця, котра живе за голосом біологічного інстинкту, який у Бовдура є патологічним, гіпертрофованим. Його вчинками та поведінкою керує відомий у біологічному світі комплекс боротьби за виживання, що підсвідомо впливає на думки й бажання. Бовдур задоволений лише тоді, коли задоволено цей інстинкт насичення, коли є відчуття “повного, набитого живота”. Проте біопсихічна мотивація Бовдуrowого характеру, на відміну від попереднього твору, є не просто спробою зобразити приречену, жорстоку, духово мертву людину. Для Франка натуралістичне зображення фізіології пристрастей та інстинктів у цьому творі – спроба заглиблення у нетрі хворої психіки, намагання зрозуміти причини душевної і тілесної руйнації людини.

У цьому-таки оповіданні письменник чи не вперше аналізує переступника як особистість соціальну, “концентруючи риси соціальної типовості в характері персонажа, його переживаннях та емоціях”¹⁰. Вектор погляду на психологію злочинця переноситься на соціальний аналіз.

У свідомості Бовдур відчуває себе елементом соціуму, але його ставлення до суспільства, оточення вороже. Він ненавидить те суспільство, котре його зрадило, відкинуло, залишивши “на дні суспільної неволі”. У Бовдуrowій психології сильно розвинене почуття справедливості, властиво, дещо спотворене її розуміння, спричинене виявом заздрості. Злочин Бовдура, на його ж переконання, спровокований ідеєю встановити справедливість. Так хвора свідомість переступника специфічно декларує своє право на людське щастя та повноцінне існування.

Соціальну детермінацію психології переступника Франко розуміє як проблему вини суспільства, його неспроможності бути уважним і милосердним до безпритульних людей. Властиво, у цьому творі письменникове осмислення психології переступника пов’язане з розумінням та аналізом проблем соціального середовища, суспільного закону – соціопсихологічного простору для розвитку й реалізації особистості. Вустами Андрія Темери письменник ставить риторичне запитання про Бовдуrowу долю: “І що ж дало життя сьому чоловікові?” [15, 125]. Умовною відповіддю на це запитання є та ситуація

¹⁰ Ільницький М. Повість “Перехресні стежки” і проблема художнього новаторства Івана Франка // *Іван Франко і світова культура: М-ли міжнар. симпоз. ЮНЕСКО: У 3 кн. – Кн. 1. – К.*: Наук. думка, 1990. – С. 257.

життєвого тупика, в котрій опинився в'язень: "<...> і сидів Бовдур, забутий Богом і людьми, сидів та пух і гнів живий, забуваючи про все, що колись окружало його на світі <...>" [15, 126]. Бовдуrowa відреченість від соціуму, який колись так само відкинув його, спричинила у психіці переступника комплекс власної неповноцінності, стан соціальної агнозії, що проявляється у неспроможності психопатологічної особистості дістати задоволення від життя.

Окрім домінантного соціального впливу на психологію переступника, Франко бачить у Бовдуrowому житті людську недолю, глибоку внутрішню трагедію. Письменник співчуває цьому нещасному, розуміючи його агресивність, бездуховність як закономірні наслідки безцільного животіння на суспільному "дні". Це не життя, а "страшна мука чоловіка, здиченого *недолею*, а здичінням доведеного до крайньої розпуки" [15, 153]. Франко чи не вперше в цьому творі подивився на злочин людини і як на моральний та правовий феномен (переступ закону), і як на глибоку внутрішню трагедію слабкої, психічно знищеної, зневіреної у житті людини.

Крізь призму психології одиниць суспільства, їхніх життєвих драм Франко намагається осмислити болючі проблеми цілого суспільства в широкому людинознавчому ракурсі: "Ех, люди, люди! Не убійники, злодії і переступники, не пануючі й піддані, не кати й катовані, не судді й підсудні, а бідні, прибиті, одурені люди!..." [15, 150]. Такою Франко бачить людську екзистенцію поза примарною суспільною організацією, накиненою станом ієрархією. Бо всі люди однакові у своїх проблемах – вони обділені мораллю, зубожілі на добро й милосердя, обдурені й зневірени у самих собі.

Уже навіть на рівні одного твору – оповідання "На дні" – можна помітити, як змінюється Франкове розуміння психології переступника – від вияву біопсихічних детермінант до думки про сублімацію природно-індивідуального й соціального в людині, і далі – до поглиблення соціального чинника в психологічній мотивації.

Соціальний аналіз письменника означає наступний виток його художнього осмислення психології злочину. Екзистенційний рівень людини вписується у певне соціальне тло, який діє на неї. Відомий філософ В.Франкл розглядає соціум "як долю у власному сенсі, а саме як більш чи менш незмінний і неминучий елемент реальності, котрий протистоїть людській волі, викликає її на боротьбу"¹¹.

¹¹ Франкл В. Человек в поисках смысла. – М.: Прогресс, 1990. – С. 220.

Франко показує, як іманентно добрі поклики людського сумління нищать під впливом соціальних обставин, несправедливого суспільного закону. Найяскравіше проблему соціальної зумовленості злочину поставлено у повісті “Борислав сміється”. Психологія переступника-месника у цьому творі зображається як внутрішня опозиція особи й суспільства, як постійний виклик особистості цьому ворожому для неї середовищу. Ситуація неприйняття суспільства, вічного протистояння виливається у серії переступів – своєрідних актах помсти й непокорі. Н. Кашина вважає, що злочин є “одним з найбільш соціально активних вчинків людини”¹², відповідною реакцією особистості на життя в суспільному оточенні. Проте навіть у тих творах, де Франко розуміє злочинницьку психологію як соціально мотивований феномен, він робить акцент не так на аналізі суспільного закону чи викритті цього аморального середовища, як на глибинному осмисленні внутрішнього світу людини. Зображаючи взаємовідношення особи й суспільства, письменник хоче “показати й осмислити соціальну спрямованість і соціальну природу психіки своїх героїв”¹³. Франко каже, що “жорстокі часи та обставини плодили жорстоких людей” [33, 397].

“Міцні неполамани натури” братів Басарабів саме внаслідок впливу соціального оточення психологічно змінюються у тип агресивних особистостей, котрі за будь-яку ціну намагаються помститися за свою життєву кривду. Усе їхнє життя – це шукання способів боротьби, стихійна опозиція кривдникам. Життєве кредо Басарабів: “у кого міцні кулаки, той сам собі вимірить правду” [15, 478]. Франко показує генезу психології Басарабів як комплекс обставин та залежностей, що сформували цю непокірну свідомість: убивство їхнього батька, знущання жида, втрата батьківського ґрунту, армійська муштра. Така біографія є психологічною передумовою власне “соціального” визрівання людини-месника.

Соціальну детермінацію вчинків показано і в самоаналізі Андруся Басараба: “Я такий, яким зробило мене жите і вони, закляті вороги мої!” [15, 475]. Властиво, у романі “Борислав сміється” на тлі робітничої проблематики Франко зображає певну кримінальну структуру

¹² Кашина Н. Человек в творчестве Ф. М. Достоевского. – М.: Худ. лит., 1986. – С. 98.

¹³ Новаченко Л. Література і соціальна психологія // Рад. літературознавство. – 1987. – № 2. – С. 9.

суспільства (конкретно Борислава) – її формують і підприємці, і робітники. У суспільному житті відбувається своєрідний ланцюг злочинів проти особистості, заснованих на обмані, грабежі, вбивстві. Для Франка – це закономірна картина дійсності, яка буде існувати доти, поки не відбудеться правова реформа, упорядкування державного, карного устрою й поки не утвердиться гуманна мораль і духовість.

Фіксуємо наступний погляд Франка в його антропологічному дискурсі: суспільне оточення формує свідомість людини-переступника. Це оточення “виступає як сила, здатна стати вагомою причиною людського страждання”¹⁴. Той-таки соціум, його аморальність, беззаконність, неприйнятні етичні цінності й байдужість до проблем людини – причина внутрішньої трагедії й ізольованості Бовдура, духової апатії й песимізму Прийдеволі (“Борислав сміється”), життєвого страждання братів Басарабів.

Письменник указує на цікавий момент накладання злочинів, певний процес помноження злочинів у суспільстві, коли один переступ відбувається як реакція на попередній. Показано аномалії суспільного ладу, у якому немає не лише справедливого правопорядку, а й гуманного кодексу, бракує людяності. Через те так легко людина здатна піти проти іншої, переступивши мораль і власне сумління. Визрівання злочинницької психології у несприятливих для нормального розвитку людини соціальних умовах Франко дає як закономірний, хоч і страшний наслідок суспільного укладу.

Феномен соціально зумовленої психології злочинця Франко розглядає також у ракурсі проблеми амбівалентної природи людини, що, за словами О. Черненко, виявляється у “полярності внутрішньої структури психіки, розбитої на добро і зло”¹⁵. Такою іманентно доброю є й душа братів Басарабів, Прийдеволі, Анелі Ангарович.

Франко показує приклади найнесподіванішого повороту в життєдінні людини, коли злочин чинить та особистість, котра за морально-психологічною характеристикою до цього не здатна. Постає проблема психологічної слабкості людини, коли її свідомо індивідуальна воля як вакцина проти зла виявляється надто слабкою, щоби протистояти згубному впливу середовища. Не випадково у психології Франкових персонажів-переступників наявний мотив неусвідомленого правопорушення. Для суспільно-юридичного

¹⁴ Франк В. Человек в поисках смысла. – С. 220.

¹⁵ Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – Мюнхен: Сучасність, 1989. – С. 105.

порядку вони – “кримінальники”, злочинці, проте у власній свідомості вважають себе не переступниками, а захисниками власного людського права, узгодженого зі сумлінням. Для Анелі Ангарович не важливий юридичний порядок, вона переступає усталений закон, тому що тисячі в той чи той спосіб роблять так само, є “прямо ініціаторами сього підприємства, заслонювали його своїми плечима, своєю родовою або урядовою повагою” [19, 135]. Брати Басараби також вважають себе охоронцями прадавнього (ще язичницького) закону справедливості, згідно з яким “всяка кривда мусить бути укарана, всяка неправда мусить пімститися <...>” [15, 319]. Семко Туман (“Лель і Полель”) свої колишні злочинні дії також мотивує намаганням встановити справедливість.

Отже, розуміючи психологію переступника як соціально детермінований феномен, Франко показує, що протистояння особи й суспільства формує психологію не так злочинця, як людини-месника, котра через переступ намагається змінити суспільний лад, обстояти своє право на повноцінне життя. Різновидом соціально мотивованої поведінки переступника є мікросоціальний фактор, що діє на психологію персонажа. Таким мікросоціальним ферментом злочину Регіни Твардовської виступають матримоніальні умови – тиранія чоловіка спричинила комплекс замкнутості, внутрішнього страждання, спровокувавши злочин-помсту.

У деяких творах письменник роздумує про психологію злочину як про фатальність, що змінила усю долю людини: “<...> не раз тільки найглупіша в світі обставина, сліпий випадок, непорозуміння, жарт, нерозважне слово, пилинка одна зіпхнула їх з дороги, кинула назад у ту пітьму <...>” [18, 100–101]. Такою незрозумілою, нерозкритою є природа злочину Сидора в оповіданні “Злісний Сидір”. Обірваний сюжет твору не дає змоги зрозуміти всіх обставин злочину. Але перипетії внутрішніх рефлексій оповідача – малого хлопчика, котрий довгі роки намагається розкрити таємницю цього злочину, говорять про незвичайну драму Сидорового життя, огортаючи вчинок переступника флером таємничості й трагічності. Знову-таки в цьому творі бачимо антропологічну позицію письменника в розумінні феномену переступництва як явища з глибокою внутрішньо-психологічною мотивацією, котрим керує складний комплекс обставин, взаємозалежностей. У фокусі Франкового психоаналітизму – таємні задуми й почуття людини, її крик покаяння й тягар гріховного вчинку.

Німецький психолог К. Леонгард зазначає, що “добре чи погане начало проявляється в людині там, де воно накладається на певну ситуацію”¹⁶. Франко зумисне відтворює життя своїх персонажів ситуативно, щоби показати внутрішньо-психологічний фактор залежності людини від життєвих обставин, несподіваних ситуацій, котрі коректують бажання, поведінку та вчинки особистості. При цьому він, хоч і вірить у добру сутність людини, все ж не оминає тих моментів, коли її моральність, особиста воля, добрі інтенції згасають перед поглинаючою силою руйнівних інстинктів. У деяких творах (“Перехресні стежки”, “На лоні природи”) виведено саме людину, психіку якої детермінує біологічний потяг до руйнування та вбивства. Письменник не приховує темного патологічного боку в людській свідомості, показуючи у ній протидію різних духових екстрем.

Магнетичну руйнівну енергію цього внутрішнього жорстокого звіра в людині продемонстровано у названих творах в образах Едмунда Трацького та Валер’яна Стальського. Незважаючи на певну хронологічну дистанційність цих творів, у них усе ж помітним є спільний вектор психологічного аналізу, письменникові зацікавлення виявом деструктивних імпульсів людської психіки. На основі цих типів Франкові вдається простежити психомотивацію вияву в людині садистичного комплексу. Психологічна модель Едмунда Трацького є художньою проєкцією майбутнього прототипу – Валер’яна Стальського – людини виняткової жорстокості, “скотини в людській подобі”, “найлютішого звіра з усіх, яких знає зоологія”, “бо ніякий звір не потрапить так довго і так завзято мучити свою жертву” [20, 213]. У творах “Панталаха”, “Перехресні стежки” Франко зображає й інші патологічні типи людини-переступника. Але якщо Трацький і Стальський – розсудливі, абсолютно свідомі свого вчинку, то Баран чи Прокіп – особистості, позбавлені свідомого розуміння власних дій. Письменник показує неконтрольованість людини, її схильність до “сильних вибухів дикої пристрасті або до вчинків цілком бездумної та безпричинної жорстокості” [17, 236]. У цьому випадку людина-переступник опиняється в полоні власної нервово-психічної недуги, афектованої психіки і не здатна керувати імпульсами позасвідомого вчинку. В авторському зображенні Баран, Прокіп – це не злочинці, а радше жертви власної долі.

Зображаючи патологію психіки, письменник намагається з’ясувати, що керує людиною у моментах її агресивності, жорстокого

¹⁶ Леонгард К. Акцентуированные личности. – К.: Вища школа, 1989. – С. 226.

вбивства живих істот – чи відбувається це свідомо, чи, можливо, у стані згасання свідомості. Стихію патологічної пристрасті до руйнування та вбивства Франко відтворює через натуралістичне зображення звірячого акту мордування тварин. Досить порівняти обидва моменти забивання риби й kota, щоб побачити дивний збіг виявів нелюдської агресії й жорстокості у цих бездушних убивствах. Справді, Стальського і Трацького, хоч це і персонажі хронологічно дистанційних творів, споріднює садистична, навіть маніакальна пристрасть до нищення. Порівняймо обидві картини вбивства: “Едмунд завзято, з лютістю кинувся на нього [клєня. – А. Ш.], вхопив за грубу голову і викинув на берег. Потім скочив за ним, ухопив камінь і щосили вчідив його в голову <...> Едмунд бив, кидав та ногами топтав ту блискучу, сріблясту рибу, що в остатніх судорогах пищала та, з відчаєм хлипаючи, кидалася по піску. З її рота виступала кров, змішана з водою, у виді кровавої піни; удар каменем розбив їй одне око” [18, 161].

З тією ж натуралістичною деталізацією кривавих тортур описує Франко у своєму пізнішому творі вчинок Стальського: він “мучив kota найрізноманітнішими способами: бив його в мішку наосліп, вішав за шию, прищемивши хвіст розколеним з одного кінця поліном, виривав пазури, випікав очі, колов шилом, напихав у ніс товченого перцю і скла” [20, 179].

Франкова інтенція зобразити персонажів-прототипів із садистичними нахилами розширюється у задум створення одноосібної моделі характеру. Образи Трацького й Стальського – це наче одна людина, зображена в різних вікових періодах. Зародок патологічного потягу до нищення і руйнування, що проявляється у дитячих роках (Едмунд Трацький), з часом інтенсифікується, набуваючи рис садизму, ще більшої небаченої жорстокості вже в дорослому віці (Стальський). Таким чином, психологію персонажів-прототипів Франко зобразив як внутрішньо-психологічну еволюцію людини-садиста.

Заглиблюючись у психологічну генезу садизму, Франко пояснює це аномальне явище винятково індивідуально-біологічним інстинктом людини, хворобою психіки, внутрішніми невробами. Хоча за суспільним законом Трацький і Стальський не є злочинцями, зображення таких типів прогнозує у свідомості читача презумпцію ймовірності вчинення злочину саме цими людьми. Сучасна кримінальна психологія відносить такі типи особистості до представників “збудженої психопатології”, яким властиві

“імпульсивність, озлобленість, егоїзм, агресивність”¹⁷. За теорією ймовірного злочину, Стальський з такою ж патологічною байдужістю і спокоєм може застосувати надлюдські катування і для вбивства людини, це виразно проявляється у його ставленні до дружини. Письменник показує, як далеко заходить людська жорстокість, злість, коли людиною керують темні егоїстичні пристрасті.

Цей діапазон Франкового розуміння психології переступника позначений песимістичним поглядом на людину, неприхованим зображенням її афектованої жорстокості, садизму, патологічного потягу до вбивств і руйнувань. Очевидно, ця проблема десь має відгомін авторської свідомості, пов’язана з безнастанним процесом його внутрішніх рефлексій-спогадів. До теми руйнівних інстинктів людини Франко знову повертається в оповіданні “Мій злочин” – глибоко драматичній, переповненій експресією каяття, сповіді про дитячий злочин, що усе життя ятрить сумління вже зрілої людини. У “Мосму злочині” через художню форму емпатії відбувається асиміляція внутрішнього світу письменника й персонажа твору, простежується їхня психологічна спорідненість. Через призму розкриття власної сутності Франко намагається пояснити цю перемогу біологічного потягу людини до вбивства, зокрема найменших братів природи – звірів чи птахів. Авторські рефлексії виливаються у глибокосенсовні філософські обґрунтування: “Чоловік – великий, систематичний рафінований убійця між Божими сотворіннями” [20, 62]. Людина сама того не помічає, як у щоденних своїх учинках та задумах робить зло, здійснює переступ. Це водночас наче спроба Франка переосмислити антропологічну концепцію.

Суспільний аспект розуміння психології переступників порушено у творах “Для домашнього вогнища” та “Основи суспільності”, де осмислено психологію жінки-злочинниці, ті внутрішні механізми, що спонукають жінку-матір, берегиню домашнього вогнища до злочину. Категоричність думки про суспільну детермінацію злочину, поставлену в “Бориславі сміється”, у цих творах Франко дещо модифікує. Суспільство не винне у злочинах Анелі та Олімпії – воно є своєрідним співучасником цього переступу. Адже свою протиправність Анеля узгоджувала зі знатними чиновниками, а Олімпія Торська, вважаючи себе належною до “основ суспільності”, прикриває цим власні злочинні інтриги. Опозиція *особа* –

¹⁷ Зелинський А. Криминальная психология. – К.: Юринком Интер. – 1999. – С. 95.

суспільство знімається, тепер вони стають співниками. Людині немає сенсу боротися із середовищем, котре захищає її брудні справи. Зняття цієї опозиції диктує Франкові поглиблення проблеми в ракурсі індивідуально-психологічного аналізу – переступники формуються у суспільстві. На думку М. Ткачука, “вивчення соціальної структури суспільства невід’ємне у Франка від з’ясування внутрішнього світу людини, від дослідження морально-психологічних наслідків ненормальності того суспільства, що породжує саме таку поведінку особи”¹⁸. А відтак причину злочину Франко бачить у самій психології людини, в особливостях її морально-етичної конституції, виховання.

Про Анелю Ангарович у романі сказано: “Вихована в достатку і розкошах, в тісних середньовічних поглядах, здалека від дійсного життя і його боротьби, здалека від терплячих і упосліджених людей, відки ж могла навчитися співчуття до них? Не привикла до ніякої позитивної праці, в часі своєї молодості на те тільки була приготовувана, щоби бути куклою, ідеалом, надземною істотою, божеством і забавкою мужчини, але не людиною <...>. Їй дали виховання релігійне, то значить її вчили катехізму, молитов, релігійних практик, але цілим життям, укладом, домашньою і шкільною традицією назавсідги попсовано її етичні основи” [19, 116].

Франко, за висловом Р. Голода, завжди намагався бути “лікарем людських душ”¹⁹, у цьому, додамо, проявляється і властивий йому дидактизм. Можна зауважити, як точно бачить письменник причини моральної деградації людини, її духового спотворення, як уміло і глибоко проникає він у людську душу, щоб дошукатись зародку зла й аморальності. Франко “лікує”, розуміючи та співчуваючи людським проблемам і стражданням, дошукуючись найперше причин цих духових і моральних недуг як у суспільному середовищі, так і в самій природі особистості. Але Франко також добре розумів, що роль письменника-“лікаря” дуже відносна. У статті “Принципи і безпринципність”, полемізуючи з С. Єфремовим, він зауважив: “Соціальні недогоди й болі ніхто не лічив по рецепту белетристів <...> їх головна задача лежить зовсім деінде, а власне в тім, щоб, як сказав колись Шекспір, бути дзеркалом часу, малювати чоловіка в його суспільному зв’язку і в тайниках його душі, давати сучасності й

¹⁸ Ткачук М. Жанрова структура романів Івана Франка. – С. 60.

¹⁹ Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка. – С. 95.

потомності те, що Золя називав “людськими документами” в найширшій значенні цього слова” [34, 365]. Можливо, Франко й хотів бути лікарем суспільності, та передусім він був письменником-психологом, самоаналітиком і розумів, що претензії на роль суспільного лікаря завищені. Саме тому він намагався зображати й аналізувати хиби суспільства, особистості, щоб розвинути в людей самоосмислення і розуміння власних учинків, і, таким чином, спрямувати індивідів до добра й людяності. А отже, якщо письменник є добрим аналітиком, “дзеркалом часу,” тоді література виконує свою “лікувальну” функцію.

Такий дидактичний підхід Франка істотно відрізняє його позитивістську методологію від наративної техніки інших європейських письменників-натуралістів. Як зауважує польський літературознавець Г. Маркевич, у творах натуралістичної естетики “дискурсивний коментар наратора еліміновано”, а сама “дія мусила бути вбогою і повільною, ставати своєрідним ланцюгом описів і діалогів, що виконують характеризувальну функцію”²⁰. У класичному варіанті натуралізму, зокрема французькому, роль письменника зводиться переважно до пасивного спостерігача. Франків спосіб зображення відрізняється від цієї стильової техніки, оскільки український письменник нерідко висловлює у творах власну оцінку тих чи тих явищ, психологічних та соціальних проблем, виразно осмислює їх у дидактичному руслі. Р. Голод пояснює цей момент прив’язаністю Франка до “старої школи літераторів, яка не уявляла собі закінченого твору без певної «позитивної програми». У цьому сенсі український письменник – послідовніший позитивіст, ніж його французькі колеги”²¹. На наш погляд, Франко тут постає радше просвітителем, аніж позитивістом. У його художній концепції можна віднайти виразні риси просвітительської естетики, присутні, до речі, упродовж усієї його творчості. Передусім, це виразна етико-гуманістична, властиво, дидактична авторська настанова на моральне самовдосконалення чи переродження особистості, чим зумовлюється активна присутність автора (а не його елімінація) у канві художніх текстів, не раз декларація власних антропологічних конститутивів. Ця активна позиція автора визначає й іншу рису його

²⁰ Markiewicz H. Literatura pozytywizmu. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997. – S. 96.

²¹ Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка. – С. 35.

просвітительської свідомості, – віру в перманентну людську доброту як найцінніший етичний феномен, у силу моральних переконань людини та її здатність до самовдосконалення. Елементи просвітительської естетики вплинули й на специфіку Франкової характерології, виявившись зокрема у подвійній зумовленості людської поведінки – як самою природою особистості, так і суспільним середовищем, хоча такий соціальний фактор, набуваючи у просвітительстві ознак детермінізму, у Франковій творчості є не єдиним чинником мотивації психології персонажів.

Якщо в ранніх творах Франко вважав джерелом злих помислів людське серце, то в пізніших знаходимо антитезу цієї антропологічної аксіоми. *“Бідність наша робить нас злими і завидючими, а не зле серце”* [18, 214], – каже сирота Ромця в оповіданні *“Між добрими людьми”*. Проблема матеріальної, економічної бідності в контексті Франкової людинознавчої концепції розширюється до екзистенційного, аксіологічного розуміння цього поняття: бідність духовна, морально-етична, убогість на добро й ширість чинять людину злою, здатною до злочинів, ненависті й жорстокості. Цю-таки думку виражено й у вірші *“І говорила друга: “Я ненависть”...”* із поетичного циклу *“Тюремні сонети”* (1889):

Не в серці людським зло! А зла основа –

Се глупота й тота міцна будова,

Що здвигнена людьми і їх же губить [1, 166].

У Франковій прозі подекуди зображено процесуальність морального знищення чи самознищення людини, коли один мікровірус злого вчинку, швидко розмножуючись у душі, заражує людську свідомість енергією зла. На думку письменника, досить людині здійснити один поганий крок, а далі вони вже як рефлекс, як неконтрольований потяг, робляться механічно. О. Черненко називає *“зло несвідомо діючою силою”*²², це наче епідемія зла, слизький шлях до духової прірви. Анеля Ангарович зізнається: *“Раз утративши пошану для людей, навчившись іграти їх чуттями і віруваннями і вважати їх тільки матеріалом для визискання, я пішла дальше тою дорогою”* [19, 138]. По такому ж *“слизькому”* шляху котилися й інші Франкові персонажі – Флавіан (*“Оповідання про розбійника Флавіана”*), дід Гарасим (*“В тюремнім шпиталі”*). Але людину рятує її здатність аналітично мислити, оцінювати

²² Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – С. 138.

доброчинність і переступ, сила життєвих подій, випадок, що зупиняє злочинця від дальшого гріхопадіння. Саме цю ідею найвиразніше втілено в пізніх творах Франка, у яких він синтезував усі попередні свої погляди щодо розуміння психології людини-злочинця, зробив перегляд і переоцінку декотрих власних думок та позицій. Це наче останній виток у Франковому психологічному аналізі, де письменник найбільше виразив себе як аналітик, психолог і гуманіст.

Творчій концепції І. Франка властива певна індуктивна аналітичність в осмисленні морально-етичних феноменів – через зображення конкретного людського вчинку, переступу чи навіть підсвідомої інтенції письменник приходять до глибоких філософських узагальнень, своєрідних аксіом гуманітаристичного спрямування. Цей спосіб Франкового мислення можна простежити не лише на рівні конкретного твору, а й у всій його творчості. Така антропологічна насаженість Франкового доробку 1900-х рр. дає підстави Т. Гундоровій говорити про “гуманітаризм як особливий спосіб відчуття”²³, що яскравого вияву набув у його творах на зламі століть. Але, на відміну від попередніх творів, трактування цих проблем тепер глибше занурено у філософський контекст, національну екзистенцію, позначено рецепцією моральних засад християнства. Як зауважує Л. Гаєвська, “за художньою практикою та естетичною теорією Франка 80-900-х р. стоїть і відповідна їй історіософія та культурософія, <...> проголошення принципу пріоритетності загальнолюдських цінностей”²⁴.

Отже, у Франкових творах, написаних на зламі віків, відобразився так званий гуманітаристичний аспект у розумінні генези злочину й психології злочинця. Цей погляд значною мірою інспірований особистісним досвідом письменника, який уже чимало пережив, випробував і осмислив. Фактично, твори Франка цього періоду можна вважати квінтесенцією його антропологічних поглядів, та й загалом усіх світоглядних шукань митця. Осмислюючи у своїх попередніх творах різні причини переступу й під різним кутом зору намагаючись проаналізувати й заглибитись у внутрішню природу злочинця, Франко так і не знаходить якоїсь однієї, домінантної причини злочину, бо, фактично, це й неможливо.

²³ Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – С. 119.

²⁴ Гаєвська Л. Антропологічна школа і концепція реалізму Франка // Рад. літературознавство. – 1989. – № 10. – С. 35.

Адже, на думку письменника, існують різні типи людей й відповідно логіка й психологія їхнього вчинку будуть також різними. А тому у Франкових творах на зламі віків помітним є дещо обернений підхід до цієї проблеми. Письменник акцентує увагу не так на причинах злочину, як на його наслідках, намагаючись показати шляхи подолання людиною зла в самій собі – звідси тяжіння до релігійних роздумів, філософського заглиблення в сенсовність буття, параболічної проекції текстів.

У серії пізніх прозових творів у Франка видно послаблене соціальне мотивування психології злочинця, натомість зроблено детальний, глибинний аналіз людської свідомості, посилено обсервування внутрішньої структури особистості. Але, як зауважує І. Денисюк, аналізуючи проблематику малої прози письменника, “Франко не відкидає соціального моменту, він виступає за діалектичне розуміння його з моментом психологічним”²⁵.

Знову-таки Франко не приховує людського потягу до руйнації, помсти, жорстокості, бачить, що в людині живе якийсь ембріон зла, котрий приводить її до переступу. Але саме в цьому періоді творчості письменник розглядає психологію переступника в руслі раціонального аналізу, доводячи, що ці злі, руйнівні імпульси, які стихійно прищепилися до позитивних духових первнів, може знищити лише добро. Тобто тут переважає оптимістичний погляд на людину. Як твердить Р. Голод, “гуманізм Франка якраз і полягає у тому, що український письменник, як справжній позитивіст, зумів спрямувати навіть жорстокі нахили своєї натури на службу людству”²⁶.

У творах “В тюремнім шпиталі”, “Оповіданні про розбійника Флавіана” (хоча й це не оригінальний Франків текст) показано, що людина сама по собі, незалежно від будь-яких впливів, стає злочинцем – так у певному часі хоче її свідомо воля. Саме таким внутрішньо мотивованим є злочинне минуле старого розбійника Гарасима. Через спогади про колишні вчинки він усвідомлює, наскільки злою, гріховною і жорстокою була його внутрішня природа, душа, характер, що дозволили сумлінню вчинити страшну різню невинних людей. Флавіан – отаман розбійників – довгий час разом із товаришами свідомо вирізував і грабував людей. Це був сенс його життя, єдине заняття, що приносило задоволення. Але

²⁵ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – С. 116.

²⁶ Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка. – С. 86.

один випадок, що стався в монастирі при черговій спробі пограбування, повністю змінив етичні, життєві позиції розбійника. В оповіданні “Як Юра Шикманюк брів Черемош” персонаж теж, наче за стихійною течією ненависті, прямує до злочину. У цьому періоді творчості Франко трактує злочин як такий, що зароджується безпосередньо в самій людині й зумовлений лише її внутрішньою природою. Проте авторський акцент тут більше скерований не на феномен переступу, а на аналіз думок його суб’єкта. Франко показує не суспільство, оточення, що винне у злочинстві, а особу в мисленні, посиленому самоаналізі, демонструє, як рятує вона свою душу від гріха. Звичайно, письменник розуміє, що зло не можна знищити докорінно. Про це говорять і його персонажі. Старий розбійник Гарасим каже: “Гріх по людях ходить” [21, 155]. Подібно до того, як добро є іманентним у людині, так і зло є вічним, воно походить вже із самого гріховного земного життя людини, виникає з її природи, стосунків, учинків, думок.

Онтологічний дискурс Добра і Зла у Франка подекуди містить і метафізичне трактування – опозиція цих субстанцій є “віковичною грою за людські душі” [21, 443]. Навіть у такому контексті виразною є Франкова думка про те, що вибір між добром і злом робить сама людина – цей вибір проходить у її свідомості, у її серці й душі. Вже згадану євангельську тезу: “З *серця* виходять лихі думки...” – автор дещо переосмислює: у цьому серці також живуть добрі інтенції, котрі здатні перемагати. Така неоднозначність, до речі, трапляється і в Євангелії, де серце є не тільки джерелом злих порухів, а й становить центр розумового, благочинного буття.

У пізніх творах Франка можна помітити модифікацію фрейдівської схеми структури особистості. Якщо у психіці персонажа першого Франкового твору Олексі Довбушука домінує неприборкане “Воно”, що постійно виявляється у стихії жорстоких учинків, то у свідомості Семка Тумана, Флавіана, діда Гарасима, Юри Шикманюка уже перемагає, хоча й після тривалих рефлексій, вагань, внутрішня сила особистості – рівень “Над-Я” – людське сумління. Про подібну структурованість психіки говорить і Франко у трактаті “Із секретів поетичної творчості”. Властиву кожному індивідові подвійну свідомість Франко услід за німецьким психологом М. Дессуаром називає “верхньою і нижньою свідомістю” [31, 61]. Нижня свідомість є тією “глибокою верствою психічного життя”, у якій заховано найбільшу частину людського досвіду, почуттів і вражень,

що їх пережила особистість, “найбільша частина усіх тих сугестій”, що, “перейшовши через ясну вершину верхньої свідомості, почасти темніє, щезає з поверхні, тоне в глибокій криниці нашої душі і лежить там погребана, як золото в підземних жилах” [31, 61]. Але, як зауважує Франко, у цій нижній сфері психічного буття, “хоч неприступне для нашої свідомості, все те добро не перестає жити, раз у раз сильно впливає на наші суди, на нашу діяльність і кермує нею не раз далеко сильніше від усіх контраргументів нашого розуму” [31, 61]. Еруптивна здатність “нижньої свідомості” призводить до того, що окремі моменти життя з надр цієї прихованої темної сфери підіймаються на поверхню свідомості індивіда й у вигляді споминів, докорів сумління впливають на його думки та вчинки. Так у свідомості переступника відроджується його прихована добра сутність, відбувається катарсис і духове оновлення. Франкові міркування про психічну конституцію індивіда, висловлені у трактаті “Із секретів поетичної творчості”, показують, наскільки ці психоаналітичні спостереження письменника є когерентними із зображенням психологічних типів у його творах.

У багатьох Франкових творах психологія злочину мотивується як акт помсти. Одвічна родова помста керує злочинами Довбушуків, “помста на жидах” диктує вчинки Басарабам, Юра Шикманюк із сокирою в руках переходить Черемош, щоб помститися своєму кривднику Мошкові, Ганка мстить суперниці, убиваючи її, а Регіна Твардовська, Євгенія Субота – ненависному чоловікові. Мотив соціальної помсти Франко бачить у вчинках сільської громади (романи “Лель і Полель” та “Перехресні стежки”). І навіть у садизмі Едмунда Трацького та Валер’яна Стальського виявляється помста невинним живим створінням. Не випадково у людинознавчій концепції письменника осмислено цілу проблему “психології помсти”. Автор вважає, що будь-який її мотив – помсти суспільної, індивідуальної, сімейної, навіть якщо вона зумовлена стражданнями чи їй передує важка трагедія месника, – невинуватий, бо це лише помножує, збільшує зло і призводить до нових переступів²⁷.

Глибинне осмислення цієї проблеми, що в різних сюжетних варіантах прострумовувала у Франковій творчості, він подає в

²⁷ Пор. міркування про патетику Шевченкових творів: “Помста ж за вже заподіяне зло безсенса, бо це не захист від нього, а його продовження, множення, тому вона марна, безперспективна... і навіть злочинна...” (Нахлік Є. Доля – Los – Судба: Шевченко і польські та російські романтики. – Львів, 2003. – С. 330).

оповіданні “Як Юра Шикманюк брів Черемош”. Це ніби внутрішній ключ до розуміння психології месника, спроба не лише спинити його перед злочином, а й зрозуміти. Помста сліпа, бо не спиняється перед кров’ю, жорстокістю і злом. Але де ж вихід? Знову-таки з вірою в розум, сумління й доброту Франко пропонує людині під полудою ненависті знайти любов, милосердя, прощення. Цю ідею виражено словами громади в оповіданні “Терен у нозі”: “Всі ми грішні, а як не вибачимо один одному, то нам і Бог не вибачить” [21, 378].

Загалом у творах пізнього Франка чимало його персонажів покликаються на Бога у багатьох питаннях людського життя. Очевидно, це було пов’язано з психологією самого письменника, – за словами М. Легкого, “земна гармонія не мислилася йому без рівноваги понадземної. Людське життя – це ненастанна суперечка, гра між Добром і Злом, і саме на ній засновується як світобудова загалом, так і мікрокосмос кожної людської індивідуальності. Однак така гра носить далеко не спонтанний характер, її “регулює” найвища інстанція в ієрархії буття – Бог”²⁸. Саме Бог, каже письменник у своїх творах, зокрема в оповіданні “Терен у нозі”, допоможе людині знайти шлях до добра. Він устромлює у її серце “терен сумління”, щоб спинити особистість у грішних задумах. “Се ласка Божа,” що являється людині “як болюче тернове шпигання” [21, 390]. Людина сама винна у своїх злочинах, її гріховність не зумовлена втручанням трансцендентного чи метафізичного. Франко показує, що Бог втручається в життя людини тоді, коли вона спіткнулася, падає і не може знайти доброї стежки. Цю еманацию вищої духової сили – Бога – на людську свідомість видно у багатьох персонажів після акту катарсису – моменту покаяння. “Франко як художник дістає можливість окреслити характер через “прірви” суб’єктивного переживання, зсередини психічного і духовного життя. Так відкривається в людині функціональній людина внутрішня, природна і “совісна””²⁹.

У Франковій прозі були різні версії генези переступництва – біологічна (фізіологічна), соціальна, психологічна детермінація людської поведінки, які в певних періодах його творчості перехрещувалися, модифікувалися, сублімувалися, що свідчить про складний рух авторських думок, невпинне бажання письменника

²⁸ Легкий М. *Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка*. – С. 135.

²⁹ Гундорова Т. *Франко – не Каменяр*. – С. 30.

всебічно збагнути діалектику внутрішнього буття злочинця. У цьому зв'язок Франкового мислення з філософією позитивізму, зокрема його основоположним принципом всезагального детермінізму. Це також пов'язано із Франковим засвоєнням просвітельсько-раціоналістичних уявлень, згідно з якими особистість має сумління, розум, свободу вибору і тому сама здатна контролювати й розуміти вияви добрих чи злих сил у своїй душі і протистояти злому. Хоча не можна також оминати й проблему метафізичного осмислення природи злочину, найбільш закуту лізваної в пізніх творах письменника.

Еволюція поглядів Франка на психологію переступника відображає також еволюцію його художнього мислення, духових пошуків, світоглядних принципів. Підсумовуючи художньо-естетичні шукання письменника, розвиток його людинознавчої концепції, М. Ткачук зауважує: "Його [Франкова. – А. III.] еволюція відбувалася від психолого-натуралістичного "свідчення" до складної системи соціально-детермінованої характерології прози 80–90-х рр., від розтину механізмів "діалектики душі", показу біфуркації особи до оголеного притчевого прочитання, глибин філософського осмислення проблем буття"³⁰.

Осмыслюючи внутрішню проблему людини, письменник намагався об'єктивувати і суспільні проблеми, і глибинні людинознавчі питання. Майстерність Франка-психолога відзначав С. Єфремов: "Його сила в психології, його увага обертається на внутрішній зміст людської істоти, і глибоко вміє він зазирнути в душу людини, розібрати психічні мотиви у вчинках своїх персонажів"³¹.

Хоч упродовж Франкової творчості помітною є ця еволюція у розумінні психології переступника (як і зміна засобів психологічного зображення, про що далі), усе ж спостерігаємо й певну незмінну константу, постійно присутню у творах, – віру в добру людину, її іманентні добрі наміри й порухи душі.

Письменник не приховує людської аморальності, жорстокості, зла, не скупиться на зображення різних прикладів його виявів у житті, але показує їх як шлях випробування, властиво, як символічний перехід через "ріку життя", на іншому березі якої – вже нові людські цінності. Це не ідея перебудувати суспільство, а радше спроба мобілізувати

³⁰ Ткачук М. Концепт натуралізму і художні шукання в "Бориславських оповіданнях" Івана Франка: Навчальний посібник. – Тернопіль: Тернопіль, 1997. – С. 20.

³¹ Єфремов С. Співець боротьби і контрастів. – С. 199.

індивідуальну людську свідомість, сумління до доброчинності, щоб людина не спотворила свою первинну сутність. На переконання пізнього Франка, як можна судити з його творів, суспільство буде досконалішим тоді, коли гуманнішою стане сама людина.

***Добро і зло як морально-етичні координати людини
у Франкових творах з кримінальним сюжетом***

У творах Франка проблему добра і зла, етико-психологічного аспекту людських вчинків осмислено специфічно. Найперше тому, що її найважливіші гносеологічні, онтологічні, морально-етичні акценти переломлюються крізь призму авторської свідомості, а відтак відбувається інкарнація цих особистісних рефлексій у канву художніх творів, проникнення письменникового погляду у “сферу найтемніших глибин людської душі” [34, 364].

Особливо психологічно варіативною і проблемно ускладненою тема добра і зла розгортається у Франкових творах з кримінальним сюжетом, у яких композиційним епіцентром на рівні психологічного аналізу виступає проблема вибору, що постає перед злочинцем, внутрішньо-психологічна ситуація покаяння і самоосмислення, властиво, змагання добра і зла.

Добро і зло як різні грані духового буття людини завжди присутні у Франкових творах – чи то в мисленнєвих актах персонажів, чи безпосередньо в їхніх вчинках, чи в образах персоніфікованих видінь. Ця присутність відбиває закономірність світобудови загалом і особливість людської психоприроди зокрема, котрій притаманна постійна протидія добра і зла, в якій перемога кожного з цих первнів є тимчасовою, епізодичною, а не абсолютною. Такий закон ставить людину перед проблемою особистісного вибору, потребою будувати власний мікрокосм Добра чи досягати щастя, успіху засобами зла.

В антропологічному аналізі концептуально вирішує І. Франко проблему іманентно присутньої в психіці особистості “екзистенційної дихотомії”¹, яка й мотивує схильність як до доброго, так і до злого. Саме людина, на думку Франка, постає єдиною сферою здійснення добра і зла. Письменник намагається пояснити амбівалентну внутрішню природу злочинця – властиво, простежити, чому людина з вродженими добрими первнями чинить зло, як суміщаються, а, можливо, й поляризуються у свідомості переступника категорії

¹ Фромм Э. Психоанализ и этика. – М.: АСТ, 1993. – С. 62.

добра й зла, як відбувається на внутрішньому рівні ситуація екзистенційного, морально-етичного вибору.

Етичний рівень людини-переступника семантизує вже саме слово – “злочинець” (той, хто чинить зло). Але дія – *чинити зло* – як характеристичний, моральний показник людини, може бути психологічно різномотивованою, пов’язаною зі складним механізмом внутрішньо-індивідуальних рис особистості. Тим-то у психоаналітичному фокусі Франка актуальними є питання про те, що ж все-таки примушує людину робити зло і яка сила в певний момент життя повертає її колись втрачену людяність. У сюжетних колізіях Франкових творів багатьом персонажам-злочинцям властивий прикметний психологічний алгоритм: духове падіння – злочин – моральне відродження. Така внутрішньо-етична, буттєва спіраль людини обов’язково перетинається векторами добра і зла.

Письменник допускає, що злочинець може бути доброю людиною. Персонажі його творів переконливо доводять це. Доброта колишніх розбійників Семка Тумана (“Лель і Полель”), Гарасима (“В тюремнім шпиталі”), Флавіана (“Оповідання про розбійника Флавіана”) виявляється, після гріхів минулого, в альтруїстичному бажанні служити і співчувати людям.

Своє розуміння добра і зла Франко намагався вибудовувати в антропологічному контексті, у зв’язку з людськими думками, вчинками, переживаннями, зважаючи на різні впливи, котрим вона піддається упродовж життя. На думку письменника, людський індивідуум “на кожному кроці залежний від тисячі сторонніх впливів, від успадкованих інстинктів своєї раси, від виховання, суспільного становища, лектури, заняття, від впливу людей і природи” [28, 182]. Людська поведінка детермінована різними позасуб’єктними чинниками, тому вибір між добром і злом обумовлений не лише її особистісною природою, а й іншими, не менш важливими, обставинами. Як зауважує відомий психоаналітик Е. Фромм, “лише у виняткових випадках людина народжується святою або злочинцем. Більшість із нас схильні і до добра, й до зла, хоча відповідний вплив цих схильностей у різних людей різний. Тому наша доля в значній мірі визначається тими впливами, котрі формують дані схильності. Найсильніший вплив здійснює сім’я”². Проблему впливу сім’ї на етичні первні людини Франко порушує в романі “Петрії і Довбушуки”. Зло як своєрідна психологічна інертність поколінь

² Фромм Е. Душа человека. – М.: Республика, 1992. – С. 371.

стає в родині Довбушуків “прокляттям злого вчинку”, яке ще з більшою силою утверджується у свідомості наступних поколінь. У своєму першому романі Франко осмислює добро і зло, виходячи з романтичної естетичної концепції. Відтак антиномія добро – зло, виразно представлена у цьому творі, з рівня особистісного проектується в духову, світоглядну опозицію двох ворогуючих родин, що уособлюють ці різні буттєві субстанції (Петрії – добро, Довбушуки – зло). Добро й зло в цьому романі розрізняються не в контексті конкретного людського вчинку чи риси характеру, а осмислені набагато ширше – як духове буття цілого роду, дорога життя, по котрій у різних напрямках ідуть дві непримиренні родини. Оцінюючи життєві шляхи своїх нащадків, стара мати Довбушуків говорить: “<...> они на дуже злій дорозі, – як нею дальше підуть, то зайдут на...” [14, 51]. Такий засіб умовчання посилює експресію страху й підкреслює істинність материнських передбачень. Злу дорогу ототожнено, як і в народній свідомості, з дорогою смерті. Це шлях до життєвої, духової прірви, абсолютного кінця. У цьому пророцтві звучить не лише прокляття нещасної матері, котра не залишила на світі доброго насіння, а й прочитується певна закономірність буття – зло ніколи не буває безкарним.

Антропологічне означення феномену зла дешифрує для нащадків у своїй риторичній промові Олекса Довбуш: зло – це “гріх, проступок і незгода, бо то страданє марне і нищит ваше вище, цінніше естество” [14, 113]. Істинність таких буттєвих аксіом автор доводить на кожному кроці життєвої дороги Довбушуків, на котрій поховано те “вище естество” – добро. Проповідницький пафос, філософська й просвітительська наснаженість цих слів зближує їх із письменниковим ідеалом утвердження людяності й добра.

Франко розуміє добро як іманентну, природну властивість людини, тому в творах він здебільшого вдається до психологічного аналізу людини злої, простежуючи морально-психологічну генезу її духового падіння. Добро відтак є етичним і духовим ідеалом людини, котрий вона мусить виховати в собі чи навіть вистраждати, перемігши зло у важких життєвих перипетіях.

Зло може мати різні вияви й різну мотивацію. У творах з кримінальним сюжетом письменник показує, як по-різному може виявлятися феномен зла в людській свідомості та вчинках: як зла деструктивна пристрасть до вбивств і руйнувань (Едмунд Трацький, Валер’ян Стальський), як характерологічна константа, що найбільш виражена в жорстокості й людиноненавистстві (Олімпія Торська,

Довбушук, Стальський), як експресивна форма (ненависть, помста) – це свого роду “зовнішнє” зло, котре чинить внутрішньо добра людина. Така форма зла здебільшого проявляється у психології помсти (вчинок Сеня Басараба та Прийдеволі, Регіни Твардовської, особлива внутрішня помста Бовдура за свою знищену долю). Але навіть і помста з боку доброї людини теж породжує злі, гріховні вчинки, а згодом і внутрішнє страждання, докори сумління в душі самого месника. О. Черненко в контексті аналізу експресіоністичної літератури говорить про помсту як про “зло, що спричиняє гірше зло”³.

Антропологічне розуміння зла у Франка можна зіставити з думкою Е.Фромма, котрий пов’язує існування зла в людині з її життєвою невлаштованістю і ставленням до самого життя. Розглядаючи зло “як специфічний людський феномен”⁴, Фромм говорить і про його трагічність. “Якщо людина байдужа до життя, то більше немає надії, що вона вибере добро”⁵. Отже, онтологічний зміст добра і його вибір людиною у Франкових творах також мотивується явищем біофілії. Спочатку байдужі до свого морального життя, до свого людського призначення, персонажі чинили зло, переступ. Та певна ситуація зумовила духове переродження у їхній свідомості. Сповнені експресії життя, вони обирають добро як абсолютне етичне самоутвердження.

Франко зображає різні психологічні вияви біофілії, завдяки якій людина здійснює особистісний вибір добра. Колишній розбійник Гарасим навіть у передчутті власної смерті сповнений любові до життя, яке хотів би тепер прожити праведно. Експресія екзистенційного щастя, внутрішнього спокою, що його вперше відчув старий розбійник, зумовили його альтруїстичні наміри, бажання служити й бути корисним людям. Саме їм заповідає Гарасим свої “нечисті гроші”, з надією, що вони будуть “*обернені на добро*” [21, 157]. Колишній злочинець стає духовим ініціатором добра.

Життєвий вектор Флавіана повернувся до добра завдяки випадку в монастирі. Очевидно, не випадково душа злочинця перероджується саме у святих стінах Божої обителі. Відчувши лише свою ритуальну причетність до цілення хворої дівчини, Флавіан зрозумів, наскільки злим і гріховним був його земний шлях.

³ Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – С. 136.

⁴ Фромм Э. Душа человека. – С. 106.

⁵ Там само. – С. 108.

Прагнення й любов до нового життя, що їх відчув Флавіан у монастирі, спонукало його назавжди вибрати добро.

У мотивації морально-етичного вибору людини важлива роль належить біографічному чиннику. “Зло не існує саме по собі, це відсутність добра, результат незадоволення життям”⁶. Людина стає злого, коли в її житті відсутні необхідні умови для повноцінного існування, коли вона стає жертвою обставин і не може реалізувати свої інтенції. “Розчарування в житті веде до ненависті до життя”⁷, спричиняючи складні психологічні й морально-етичні конфлікти. Саме така внутрішня природа ембріона зла у психіці Бовдура, братів Басарабів. Тут уже, на відміну від своїх попередніх переконань, задекларованих у “Петріях і Довбушуках”, Франко бачить корінь зла в суспільному житті. Саме закони соціуму, зовнішні обставини провокують людину до різних зlodіянь.

Доброту Олімпії Торської (“Основи суспільності”), що випромінювала щирість почувань, ніжну пристрасть першого кохання, було жорстоко скалічено суворою забороною цих взаємних стосунків. Злість і ненависть графині до людей стали зустрічним викликом тому світу зла, котрий оточував її усе життя.

Комплекс зайвої людини мотивує прояви зла в душі Бовдура (“На дні”). Протягом життя він жодного разу не зазнав добра, а тому й не розуміє й просто не сприймає звичайного людського вияву добра. Бовдур не знає, як бути добрим, тому що життя навчило його лише внутрішньому спротиву й жорстокості. Він на добро відповідає злом — замість подяки, жбурляє хлібом, що його щиро дав йому Темера. Зло у Бовдуровій душі не пов’язане з його етичним вибором, а радше зумовлене особливим складом його психіки, неконтрольованими проявами жорстокості й диких пристрастей. Тому можна говорити про трагічний зміст зла у Бовдуровій душі. Бо ж “в його серці під грубою льодовою кригою” [15, 152] ще не вимерли добрі людяні первні. Дорогу до пізнання добра Бовдур торує у драматичній внутрішній боротьбі, через злочин та гріх людиновбивства. Такою дорогою є для людини, того-таки Бовдура, ціна досягнення добра, щоб пізніше, після вбивства, він міг собі відчайдушно дорікнути: “Господи, що я зробив!..” [15, 162].

У Франкових творах немає надмірних філософських рефлексувань про категорії добра і зла. Його персонажі виступають носіями

⁶ Фромм Э. Психоанализ и этика. — С. 225.

⁷ Фромм Э. Душа человека. — С. 25.

цих буттєвих субстанцій, їхні вчинки, мисленнєві акти й переживання відображають опозицію “добро – зло” на рівні й онтологічному, і пізнавальному, і психологічному. Через призму цих думок можна простежити своєрідну філософію життя Франкових персонажів, у котрій буттєвими координатами є вектори добра і зла. Цю життєву філософію персонажі вибудовують згідно з власною духовою і загалом життєвою практикою, певною етнокультурою, у творах кожен з них презентує своє розуміння цих рівнів. Це свого роду життєві істини, ті звичайні земні закони, за якими живе людина.

Глибоку філософську думку про пізнання людиною добра і зла висловлює один з представників громади в оповіданні “Терен у нозі”: “<...> чоловік ніколи не може знати, що пригоже для його душі. Та й загалом, добро і зло... Не можемо знати, коли щось робимо, чи на добро то нам, чи на зло. То ми лише свою волю знаємо: хочу зробити добре або хочу зле. Се так, се нам каже сумління. Але що довкола нас <...>, про се ніколи не можемо бути певні. Не одно видається нам лихом, а воно може бути для нас великим добром. Або й навпаки...” [21, 387]. Ця думка підкреслює відносну пізнаваність добра і зла, релятивність цих категорій у людському житті⁸. Особистість розуміє та вибирає якийсь з цих рівнів залежно від власних інтересів, духових позицій, життєвого досвіду. Тим-то кожна людина є носієм власного морально-етичного коду, що складає її онтологічну сутність.

Морально-етичний вибір особистості відбувається спершу у її внутрішньому мікросвіті, у свідомості, а вже згодом проявляється у вчинках. Франко намагається простежити, як розуміють персонажі-злочинці поняття добра і зла, наскільки відповідає це розуміння їхнім вчинкам. Петрій (“Петрії і Довбушуки”) певен, що добро має трансцендентний характер, це знак Божого послання, межі праведного буття: “Добро, котрим мя Бог поблагословив <...> – то праця моїх власних рук, не Довбушів скарб! Не я властитель тих грошей кровавих <...> Вища тут владає рука, тож трудно мені против неї перти!” [14, 13]. Такий зміст доброчесного життя є антитезою до духового устрою Довбушука. Категорія добра для нього існує лише як матеріальна величина, виразно спроектована на Довбушеві скарби.

⁸ Аналізуючи проблему зла у Шевченковій поемі “Княжна”, Є. Нахлік зазначає: “Будучи нездатною досягнути розумом основні, метафізичні причини, мотиви й алгоритми зла, людина не в силі й виробити собі якусь позитивну програму дій для того, щоб уникнути або побороти його” (Нахлік Є. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики. – С. 330).

У морально-психологічній природі переступника наклало свій відбиток родове “прокляття злого вчинку” як способу життя, досягнення мети, як рівень контакту з людьми.

Народною мудрістю та розсудливою зрілістю позначене розуміння добра і зла в діда Гарасима (“В тюремнім шпиталі”). Цікаво, що суб’єктом істинного пізнання цих понять постає колишній розбійник, який у минулому не зважав на аморальність своїх злочинів. Вічна істина духового життя прийшла до Гарасима через колізії власних дій, роздумів і страждань. У тюремнім шпиталі цей хворий на сухоти старець стає моральним суддею передусім власних, а також чужих учинків. У його словах конденсується завжди актуальна й життєздатна народна мораль. Дід Гарасим згоден, що кожна людина схильна помилятися у своєму виборі, здійснювати гріх, навіть непростимий злочин: “Згрішить чоловік та й покутує. Не один тут такий, а ще має Бога в серці” [21, 155]. “Не думайте, що в мене душа з каменя...” [21, 157], – об’єктивує свої почуття колишній розбійник. Як глибоко віруюча людина, старець Гарасим говорить і про інший тип людей, котрі постають уособленням абсолютного зла. Як приклад, він розповідає історію про винятковий гріх: дев’ятнадцятирічний хлопець убив цілу родину, а доньку на очах батьків по-звір’ячому згвалтував і “угородив їй ніж у саме серце” [21, 156]. “Тому його й не повісили, а засудили на вічність” [21, 156]. Такий приклад людського звірства не може бути прощений ні з погляду людського закону, ні з Божого, – вважає дід Гарасим. Присуд “на вічність” стає для злочинця вічністю фізичних страждань, нескінченною дорогою блукань по лабіринтах власної жорстокості.

Рецепція зла у свідомості діда Гарасима показує його антропологічне розуміння цього поняття. “Гріх по людях ходить” [21, 155], – вважає старий розбійник. Саме людина у своїх земних вчинках є носієм і добрих, і злих первнів. Тому ці явища мають не надлюдський характер, а безпосередньо антропологічне походження. На думку письменника, корінь зла – у психології самої людини, в її неспроможності у певний час протистояти своїм жорстоким пристрастям. Саме цим мотивований злочин Олімпії Торської, Анелі Ангарович, Гарасима, садистична поведінка Стальського.

Злочинці у Франкових творах розрізняють поняття добра і зла, але кожен з них по-своєму сприймає ці етичні субстанції, підпорядковуючи їм власні вчинки. Аксиологія добра і зла має різну сенсовність у переступників. Олімпія Торська вважає себе добропорядною, глибоко релігійною людиною, котра дбає про спокійне

життя отця Нестора та добробут господарства, наповнює дім атмосферою сімейної ідилії. Проте це добро є лише фікцією, удаваною маскою насправді жорстокого, лицемірного ества графині. Навіть прислуга не може до кінця збагнути загадкову амбівалентність графининої психоприроди: “І мара її зрозуміє, оту нашу графиню! Чи добра вона, чи лиха? По правді говорить, чи бреше? <...> Здається, говорить часом як людина, а збоку глянеш – відьма якась” [19, 171]. “Псевдодобро” Торської – егоїстичне й меркантильне.

Анеля Ангарович (“Для домашнього вогнища”) толерує своє злочинне ремесло, вважаючи, що робить це винятково задля “домашнього вогнища”. Категорія добра як загальнолюдської субстанції у свідомості Анелі ототожнюється з родинним теплом і взаємністю, матеріальним достатком та спокоєм. Упродовж перипетій роману можна спостерігати, як переакцентовується аксіологічний рівень добра, передусім у контексті морально-етичних, людських чеснот, носіями котрих наприкінці твору виявляються колись скривджені Анелею дівчата. Схвильовані мертвим обличчям Анелі, виявляючи, справді, шляхетність душі і християнське прощення, панночки не підтверджують її вини у злочині. Розвінчуючи облудне розуміння добра, Франко тим самим утверджує добро істинне як загальнолюдську етичну й духову сутність. Носії добра повинні передусім уміти прощати зло, а не помножувати його ціною помсти й ненависті.

Добро у свідомості братів Басарабів (“Борислав сміється”) сприймається як соціальна категорія (соціальна справедливість, добробут народу). На їх думку, торжество добра в душах людей потрібно виборювати у безкомпромісній війні з їхніми кривдниками. Людське добро, у розумінні Басарабів, тотожне соціальній справедливості, яку вони помилково намагаються утвердити шляхом злочинів.

Франковою квінтесенцією пізнання Добра і Зла є філософські рефлексії Білого демона в оповіданні “Як Юра Шикманюк брів Черемош”: “Господь різними дорогами тягне людей до добра. Одних страхом, других жадобою зиску, інших особистою амбіцією, ще інших подразненням самолюб’ям <...>” [21, 472]. Така трансцендентна гносеологія Добра і Зла допомагає людині досягнути істинний зміст цих понять, обрати свій морально-етичний вектор. Ця думка має чимало спільного з теорією пізнання у філософії Григорія Сковороди. Пізнання Бога і самопізнання веде людину до добродісного етичного вибору. У своїй внутрішній природі

особистість “запрограмована” на добро – це її основний онтологічний код, котрий формується упродовж життя.

Але Франко показує, що навіть правильні уявлення, знання про добро не можуть позбавити людину зла, заборонити її свідомості продукувати злочинні задуми. Як говорить У. Еко, “зло спокусливе і для тих, хто володіє обґрунтованим й істинним уявленням про добро”⁹. Зло проникає у людську душу як принадна спокуса, котра виявляється настільки магнетичною, що здатна, хоч і тимчасово, перемагати добрі людські порухи. У психології злочинців цю спокусу найчастіше матеріалізовано в конкретній меті фінансового збагачення (вчинки Довбушуків, Олімпії Торської, Шварца та Шнадельського, розбійництво Семка Тумана і Гарасима викликані спокусливим бажанням загарбати чужі гроші).

У психології багатьох Франкових персонажів-злочинців проблема морально-етичного вибору пов’язана з особистісним феноменом волі. На думку Е.Фромма, “воля не є якоюсь абстрактною силою, якою людина володіє незалежно від характеру, а навпаки, воля є не що інше, як вираження, вияв характеру”¹⁰. Людина, що діє за законами розуму і добра, виявляє волю до доброчинності, а в особистості, котра опиняється в полоні своїх ірраціональних пристрасей, ця воля відсутня. Динаміка психологічної поведінки й мотивація вчинків Олімпії Торської показує, що “зовсім не добра воля панує в душі тої жінки” [19, 210]. Франко зображає прояв добра чи зла в людині як внутрішньо-психічне явище, мотивоване її вольовим механізмом. Ці обидва рівні етичного буття людини закладено в її душі, психіці, і упродовж життя вони перебувають у безконечній протидії, на рівні свідомості постійно регулюються волею, свободою вибору. Морально-психологічний рівень злочину мотивується саме слабкістю волі, недостатністю внутрішнього опору.

Біологічну схильність Торської до злочину в особливу пору ночі письменник пояснює слабкістю вольового апарату: “котвиця її волі, сильна і ціпка за дня, нараз робилася, мов глиняна, тратила свою силу, пропадала зовсім <...>” [19, 269].

Франко вміло показує механізм перемоги темних ірраціональних сил, інтенсифікуючи в зображенні акт психічних переживань і рефлексій переступника. У напруженому внутрішньому монолозі Бовдура

⁹ Еко У. Пять эссе на темы этики. – С.-Петербург: Симпозиум, 2000. – С. 16.

¹⁰ Фромм Э. Психоанализ и этика. – С. 240.

зіштовхуються, по суті, два полярні рівні його внутрішнього ества – добро і зло, кожен з яких претендує на свою перемогу, намагаючись довести, спершу на рівні підсвідомості, правильність вибору. Поклик “злого духа” виявляється сильнішим імпульсом Бовдурової психіки і призводить переступника до страшного гріха кровопролиття. Франко намагається зрозуміти, чому в найпотрібнішому моменті замовкає воля людини до доброчинності й милосердя, а прокидається лише після злочину, у важких психічних стражданнях і каяттях.

У свідомості злочинця дихотомія добра і зла, дилема етичного вибору стає свосереднім психологічним парадоксом. Розуміючи зло на рівні загальнолюдських означень, його негуманний сенс, людина все-таки здійснює гріх. Але в такий спосіб вона знаходить дорогу до добра в майбутньому. По цьому морально-етичному алгоритму проходять майже всі Франкові персонажі-переступники: Флавіан (“Оповідання про розбійника Флавіана”), Семко Туман (“Лель і Полель”), Гарасим (“В тюремнім шпиталі”), Анеля Ангарович (“Для домашнього огнища”), Микола Кучеранюк (“Терен у нозі”), Бовдур (“На дні”). Особливий прояв внутрішньої волі – у здатності особистості до духової перемоги зла, відродження добрих інтенцій.

Антропологічна концепція Франка кореспондує зі старозаповітною традицією, згідно з якою людина здатна і до доброго, і до поганого й сама повинна вибирати між добром і злом, між благословенням і прокляттям. У своєму земному житті, опиняючись наодинці з цими двома інстинктами, вона мусить розпізнавати зло для того, щоб здійснювати добро. Таке амбівалентне розуміння людської психіки Франко відобразив у “діалогізованій” структурі морально-етичної свідомості своїх персонажів – у внутрішньому світі злочинця постійно триває діалог двох рівнів духового буття. На думку канадського дослідника М. Тарнавського, зображення психологічної, морально-етичної конфліктності, заснованої на протиставленні прагматичного й доброго в людині, характерне для всієї творчості Франка. “Конфлікт між прагматичним і добрим пов’язаний для Франка із рядом творчих, психологічних і особистих прикмет, між якими: використання парованих персонажів, або двійників, оприлюднення по суті внутрішньої або психологічної боротьби і використання автобіографічного матеріалу в будові і оформленні оповідань”¹¹.

¹¹ *Тарнавський М.* Іdealізм героїв Івана Франка // Літературознавство: Матеріали IV конгресу Міжнародної асоціації українців. – К.: Обереги, 2000. – С. 487.

Через таку дихотомічну схему психіки розгортається амплітуда різних рішень і вчинків людини. У “тайниках людської душі” письменник помічає приховані “вияви глибокого ніжного чуття або вибрики дикості та жорстокості, що, мов звір у темнім лісі, ховається в серці не одного чоловіка” [21, 151]. Це влучно спостеріг свого часу С. Єфремов: “Людина, на погляд нашого письменника, носить у собі дві супротивні основи, що не можуть органічно примиритися і одна одну виключають. З одного боку, у кожного в серці закладено “зерно людської натури”, розуміючи під цим зародки кращих почувань людських, з другого – у кожного живе поруч і свій звір...”¹². Саме цього прихованого внутрішнього звіра добачив отець Нестор у душі Олімпії Торської: “В тій жінці, що досі все являлася перед ним дамою, м’якою, ніжною, вищою істотою, він уперве тепер почув існування звіра, хижої bestii, що дримає на дні душі кожного чоловіка, іноді ворушачися зовсім явно, а іноді ховаючися так глибоко, так старанно, що хочеться вірити, що її там зовсім нема” [19, 210], “звір у її нутрі почав знов ворушитися і гарчати” [19, 211]. Внутрішнім опонентом цього прихованого звіра в людині є “добрий ангел” [20, 67], як уособлення духової чистоти, моральності й людяності, котрий завжди апелює до людської свідомості, навіть у моментах некерованих, жорстоких пристрастей.

В оповіданні “Мій злочин” Франко показує, наскільки драматичною у майбутньому житті особистості може бути ця несвідома перемога злого звіра людської душі. Письменник проводить “аналіз тонких зв’язків і пружин, що існують між першим, часом несвідомим, імпульсом і вчинком” [28, 182]. Персонаж “Мого злочину” вже з позиції зрілої людини не може пояснити тієї фатальної миті свого дитинства, коли він так холоднокровно вбив нещасну пташинку. Він здатен відтворити з пам’яті лише внутрішнє почуття мимовільного, навіть стихійного запанування дикої пристрасті у його душі: “Щось огидливе, злорадне тріумфувало в моїм нутрі” [20, 67] – це мить затьмарення свідомості, котра дозволила цей тріумф зла в душі персонажа, а в майбутньому спричинила складний внутрішньо-особистісний конфлікт, ситуацію постійного упізнання й морального докору.

Рефлексуючи про антропологічний ембріон зла, Франко ставить у своїх творах гуманітаристично-просвітительське запитання: людино, навіщо ти чиниш зло? Конкретно-ситуативна форма цього

¹² Єфремов С. Співець боротьби і контрастів. Спроба літературної біографії й характеристики Івана Франка. – С. 163.

запитання адресується Едмундові Трацькому в оповіданні “На лоні природи”: “Навіщо тобі смерть цієї дрібної пташки?” [18, 157]. Едмунд не може відповісти навіть самому собі, байдуже констатуючи ціль свого заняття: “На те, щоб забити” [18, 157]. Якщо добро, як морально-етична сутність, завжди має якусь гуманну ціль, спроектовану на саму людину, то зло постає деструкцією добрих інтенцій. Само по собі воно не несе жодного етичного коду, його завдання – нищити добро. Образ тієї дрібної пташини, в котру цілиться Едмунд, є уособленням самого добра, на яке щоразу посягає людська злість і жорстокість. Якщо людина сьогодні вб’є пташку чи іншу дрібну істоту, то завтра вона підніме руку і на своє поріддя. Такий психологічний алгоритм вияву руйнівних інстинктів у психіці того-таки Едмунда письменник зображає в наступному оповіданні “Гава і Вовкун”, де той з такою ж байдужістю, задля розваги, стріляє в людину.

Експресію злого вчинку, людської жорстокості в оповіданні “На лоні природи” передає контрастний психологізм. Чарівна природа гуцульського краю – літні пахощі, сріблястий відлив річки, зелень долини – контрастує з темнотою і неспокоєм людської душі, котра не помічає цієї життєдайної краси природи і в кожному її естві, в найчарівніших її створіннях бачить своїх ворогів. Якась нелюдська енергія зла сугестіює на психіку Едмунда. Піддаючи жорстоким тортурам рибину, він каже: “Ні, замучу до смерті! Се мій ворог, і я вбиваю ворога!” [18, 162]. Несвідомо людина сама руйнує той світ краси й гармонії, у який вона прийшла для добра. Так несвідомо вона руйнує і світ власної екзистенції.

Аналізуючи проблему добра і зла у творчості Франка, Ю. Янковський зауважує, що “поняття добра і зла український письменник витлумачував винятково в соціальному плані. Франківські герої – носії добра чи зла – завжди наділені соціальними ознаками”¹³. З такими думками не можна погодитися. По-перше, Франко далеко відходить від соціальної детермінації добра і зла, набагато ширше осмислюючи ці рівні буття – в екзистенційному вимірі, в ракурсі морально-етичного вибору, психологічної зумовленості, а відтак, соціальний план “витлумачення добра і зла” якщо й присутній у його творах, то не є винятковим. По-друге, добро чи зло в людині не пов’язане з її соціальним статусом, а мотивоване

¹³ Янковський Ю. Великі знавці людських душ: (Достоевський і Франко). – С. 200.

швидше її особистою природою, потягом до одного з цих полюсів. І Олімпія Торська як представник “основ суспільності”, і Олекса Довбушук, Бовдур – представники “низів”, однаково виявляють зло і скоюють злочини. Так само носіями добра можуть бути люди різного соціального походження. Добро і зло – це передусім духові, антропологічні феномени, а не соціальні категорії.

Проблему добра і зла у творчості Франка осмислено не лише у філософській чи психологічній інтерпретації, вони закорінені також у морально-психологічний контекст народного буття, “занурені у сфери культури, людської духовної і моральної практики, національної екзистенції”¹⁴. Добро у письменниковому розумінні є основоположним моральним законом для людини, воно ототожнюється з мудрістю народу. Гуманістичну спрямованість добра визначають властиві народній свідомості ідеали родинного зв’язку, релігійної віри, батьківського закону, які є непорушними. Це природна органіка життєвого ритму, і якщо вона функціонує злагоджено, то добро множиться, якщо ж втрачається зв’язок із цими вузлами життя – відбувається духовна регресія, втрата гуманності і моралі, кояться злочини. На звичасовому рівні добро є іманентною рисою народної свідомості та психології.

В Олімпії Торської зруйновано родинний зв’язок, порушено чітку сімейну ієрархію. І як наслідок – утрата сенсу життя, людяності, трагедія розірваної, аномальної сім’ї, у котрій рідний, хоч і незаконний син, задля грошей піднімає руку на старого батька. У сім’ї Регіни Твардовської цей родинний зв’язок зруйновано на рівні подружніх взаємин, що призвело до вибуху афектованої злості й помсти чоловікові-садисту.

Батьківський закон знехтувано в роді Довбушуків, де роль батька як мудрого голови сім’ї та виховного ідеалу замінено роллю ватажка злочинної династії, у котрій ті-таки діти, ставши дорослими, викидають батька в ліс чи просто зневажають його ім’я. Не тільки зло витає в душах цих людей, а й вічне переслідування життєвої приреченості. Справедливий ідеал батьківського закону панує в родині Басарабів: діти цінують вітця за мудрість і працелюбство, за доброту і духову міць. Батьківський закон тут проявляє себе й на рівні генетичному – сини успадкували найкращі батькові риси. І саме ідеал батька, якого знищили вороги, примушує синів

¹⁴ Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – С. 119.

помститися. У психології братів Басарабів співіснують різні моральні вектори: з одного боку – це непорушна сімейна традиція і народна мораль, а з іншого – засоби стихійної помсти, що їх застосовують Басараби, явно суперечать цій моралі.

Осмислення добра і зла у Франкових текстах 1900-х рр. виявляється у зверненні до моральної й духової проблематики. Цей гуманітаристичний аналітизм Франка особливо виразний у творах “Терен у нозі” та “Як Юра Шикманюк брів Черемош”. У першому сутність добра визначає народна мудрість, згідно з якою людина мусить прожити життя відповідно до Божих настанов, тобто морально й доброчесно. В іншому оповіданні обидва буттєві рівні людини, добро і зло, як персоніфіковані Білий і Чорний демон, сперечаються про ступінь власної значущості у людському житті. Фактично, у пізніх творах Франка знаходимо відповіді на ті запитання, що хвилювали письменника усе життя, – це глибоко сенсовні і мудрі рефлексії зрілого мисленника, гуманіста, своєрідного проповідника християнської моралі. На відміну від його ранніх творів, добро і зло тут розуміються не тільки як етичні рівні, що в них виявляє себе конкретний людський учинок, думка чи характер – тобто презентується таким чином носій добра чи зла. Добро тепер стає певною ідеальною сутністю, моральним імперативом, філософсько-антропологічною константою, духово-почуттєвою потребою людини.

Письменник оперує універсальними метафорами, звертається до параболічних структур, щоби в такій образно-символічній формі висловити своє нове розуміння добра і зла. Для Франкових персонажів пізнання добра нерозривне з релігійністю. Для них етичні принципи особистості пов’язані з її трансцендентним досвідом, з вірою в Бога. Вони ґрунтуються на основі цієї віри. Невипадково момент каяття, катарсису у психології переступника активізує його релігійні переживання.

Отже, джерелом добра, на думку Франка, є Бог, який своїми невидимими знаками показує людині шлях до добра. Повернення людини до Бога, відродження релігійної свідомості, на думку письменника, є одним із найголовніших шляхів подолання звірячого, злого в людині, оновлення її доброї сутності.

В оповіданні “Терен у нозі” народна громада оцінює прожите життя Миколи Кучеранюка з позицій християнської етики і судить про його вчинки на основі того, наскільки вони були праведними та людяними. На думку Франка, добро і зло – релятивні категорії.

Щоб їх збагнути, людині потрібно прожити все життя, багато осмислити й провести через власний досвід, перевірити істинність цих онтологічних категорій ціною життєвих помилок. Лише наприкінці життя колишній розбійник Гарасим, Микола Кучеранюк осягають істинну суть добра і зла, стаючи від того щасливими.

Філософським узагальненням гуманітаристичного досвіду письменника, синтезом його світоглядних шукань є полеміка Білого та Чорного демонів в оповіданні “Як Юра Шикманюк брів Черемош”. Т. Гундорова вважає, що цей діалог “відтворений як раціональна суперечка, філософський диспут позитивістського змісту”¹⁵. Дискусія двох демонів – це своєрідний діалог-агон, що прострумове у свідомості самого письменника й рівночасно виявляє ідейну проблематику твору. В цьому діалозі можна виокремити чимало сенсовних істин, концептуальних у Франковому розумінні проблем добра і зла.

Персоніфікований демон зла переконує свого опонента: “Чи моя гра вірна, чи фальшива, але се одно певне – усунути мене з сеї віковичної гри за людські душі ти не можеш” [21, 443]. Боротьба добра і зла, що постійно триває у людських душах, на думку письменника, теж є потрібною. Таким чином, Франко підходить до осмислення так званої проблеми теодицеї – виправдання Бога за існування зла, що трактується як наслане Богом випробування, за допомогою якого утверджується сила духу й віра людей, та й, зрештою, саме добро, яке в цьому сенсі нерозривно пов’язане зі злом. Це визнає й Білий демон добра, кажучи своєму опоненту: “В премудрій економії Творця ти потрібний <...>” [21, 443] – потрібний саме для утвердження добрих первнів. Це-бо своєрідний морально психологічний тест людського сумління, випробування його на стійкість і духову міць. Це філософія екзистенційного вибору, що на алегорично-символічному рівні виявляється у перемозі одного з демонів, а в повсякденному реальному житті стає внутрішнім вибором на користь доброго чи хибного шляху. Та навіть на позасвідомому рівні у внутрішню боротьбу особистості можуть втручатись інші, незалежні від її волі чинники – ситуації, навіювання, переконання. Навіювання “кризового сну” діда Гарасима зумовило перемогу “доброго ангела” в його душі, спричинило моральне оновлення. Приклад тимчасової перемоги сил зла видно в ситуації

¹⁵ Там само. – С. 130.

Бовдуrowого злочину, в якому психологічно визначальним став момент самопереконавання у справедливості власного вчинку.

Франко розуміє, що навіть добро як бажаний етичний ідеал у людині не може бути всепереможним і остаточно утвердженим. Білий демон, властиво, Добро, говорить: "<...> бо й я слабкий твір, бо й мій обрій обмежений, бо й мені велено боротися зі злом у його дрібних і найдрібніших об'явах, а кінцеву перемогу чи кінцеве рішення боротьби полишив для себе той, що держить у руках усі почини й усі кінці" [21, 443]. Місія і добра, і зла – різними дорогами вести людину до свого Пантеону, проте кінцевий наслідок цього різнодоріжжя, цієї боротьби визначає Бог. І якщо навіть людина у безконечній боротьбі цих буттєвих первнів вибирає зло, чинячи гріх, переступ, вона "ніколи не може задовольнитися злом як рішенням"¹⁶, залишаючись самотньою, невлаштованою в житті, приреченою на постійні муки сумління і внутрішнє страждання. У Франкових творах чи не всі персонажі-переступники страждають від цього психологічного негаразду та духового дискомфорту і навіть після каяття не знаходять свого щастя в житті. Тому й може дорікнути Білий демон хоронителєві зла: "Тим-то твої радощі короткі, а твої перемоги дуже куцоні" [21, 443].

На думку письменника, і саме добро буває різним. Його етична якість, людська сенсовність визначаються передусім гносеологічно – людина, котра розуміє, пізнає й проповідує добро, неминуче і чинить його. На противагу іншим видам добра, котрі може робити людина винятково у своїх інтересах, Франко абсолютизує істинне, несфальшоване добро – найвищий вияв цієї духової чесноти, народженої з "чистої високої любові до добра" [21, 172]. Чинити добро – тотожне дії любити добро. Це найцінніша чеснота, якою величає себе особистість, – робити добро невимушено, безкорисливо, за покликом душі. Тоді жодне підступне рішення чи бажання не зможуть перемогти в людині добрих інтенцій. Вибір добра і шляхів його досягнення повинна здійснювати сама людина, а далі – це вже "Божа річ цінити, яке добро вартніше" [21, 471].

У певних моментах філософської дискусії між Білим і Чорним демонами Франко ідейно прилучається до думок першого. Голос автора наче зливається з голосом його персоніфікованого персонажа. Це дає Франкові можливість висловити власну позицію,

¹⁶ Фромм Э. Душа человека. – С. 106.

задекларувати свою ніколи не зраджувану місію письменника як проповідника добра: “Моя річ – допомагати по змозі, щоб сума добра між людьми все більшала і більшала” [21, 471]. В такий оригінальний спосіб у Франкових творах реалізується превентивна функція художнього слова: проповідувати, виховувати добро для письменника означає запобігати жорстокості й злу. І якщо кожне людське добро, як індивідуальна етична категорія, утворить велику суму Добра як категорії загальнолюдської, тоді одиничне, дріб’язкове зло, що спокушує людські душі, затьмариться цією потужною аурою доброї енергії.

“Франка приваблює динамічне, контрастне зіставлення глобально типізованих абстрактних понять добра і зла <...>, які не лише первинно закорінені в людських вчинках і характерах, але існують як певні ідеальні сутності, що визначають духовний досвід людства (“людськості”)”¹⁷. У своїх творах письменник показує, як особистість різними шляхами може наближатись до досягнення добра. Щоб прийти до нього, вона спершу проходить через власні гріхи, злочини, потім через муки сумління і душевні страждання, і лише в такий спосіб, долаючи в собі зло, вступає в нове морально-етичне буття. Властиво, це і є те торжество людського духу, вияв тієї “вічної, непропащої сили” [18, 99], у яку вірив Франко.

Проблема катарсису у психології персонажів

Аксіологічний зміст феномену добра як ідеальної морально-етичної сутності, що допомагає людині подолати свої внутрішні жорстокі пристрасті, знищити в собі зло, у Франкових творах кореспондує з категорією катарсису як психологічного явища людського очищення, духового відродження та оновлення людини, як пробудження її сумління. У статті “Данте Аліг'єрі” в контексті аналізу творчості італійського поета Франко показує внутрішньо-психологічний алгоритм, що приводить людину до катарсису: це душевний перелом, “що починається гріхом, порушенням суспільного порядку та етичного закону і через безодні завзятості, зневіри, розпуки доходить до жалю, каяття, покути і кінчиться розкошами поєднання і душевного відродження та заспокоєння” [12, 70]. Це, властиво, Франкове розуміння катарсису як моменту досягнення внутрішньої гармонії і спокою, як особистісно-

¹⁷ Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – С. 8.

ментального процесу в людській свідомості. Отже, свідомість є найважливішою складовою психічних актів, бо здатна приборкувати таємничі імпульси зла, котрі приходять з несвідомої сфери.

За визначенням Е. Фромма, “каяття – це сильне афектоване почуття: людина, котра кається, відчуває відразу до себе самого і до своїх учинків. Справжнє каяття і пов’язане з ним почуття сорому – це єдина форма людського досвіду, яка може перешкодити повторенню вже раз здійсненого злочину”¹. Таку думку намагається довести у своїй творчості Франко, який здебільшого не показує офіційного юридичного покарання злочинця. Його більше цікавить, як відбувається це покарання у внутрішньому світі людини. За кожен учинок злочинець мусить відпокутувати ціною власного душевного спокою. Тому для Франка важливий не вирок кримінального закону, а торжество закону людяності – якщо він діє в людській свідомості, породжуючи каяття, добрі задуми, то людина вже ніколи не повторить вчиненого колись злочину. *Ex aequo et bono** – такий гуманітаристичний вислід Франкових рефлексій над проблемою злочину й кари.

Проблему катарсису Франко модифікує упродовж усієї творчості в аспекті важливих екзистенційних вимірів і пенітенціарних питань (тих, що стосуються покарання і спокути гріхів). На думку С. Єфремова, “мотив любови, морального переродження й оновлення, коли в людині прокидається сумління – цей мотив стоїть на центральному місці в творах Франка”². Тема каяття як спокутування у зрілому віці “злочину” дитинства, осмислення гуманістичної вартості добра звучить в оповіданні “Мій злочин”. Автобіографічний ракурс твору репрезентує зрілу людську свідомість, котра сповідається перед власним сумлінням: “Ні, не видержу! Не можу довше видержати! Мушу прилюдно признатися до гріха, хоч знаю наперед, що на душі мені не буде легше від того. Адже ж відплата тут неможлива, бо яка ж відплата може винагородити невинно пролиту кров, надолужити замордоване життя?” [20, 62]. Художньо-психологічну модифікацію проблеми особистого Франкового катарсису розгорнуто і в оповіданні “Терен у нозі” через традиційний звичаєвий закон як вияв української етнопсихології. Очікуючи смерті, Микола сповідається перед громадою та праведним сонцем за

* По справедливості і доброті, а не за формальним законом (лат.).

¹ Фромм Э. Психоанализ и этика. – С. 515.

² Єфремов С. Співєць боротьби і контрастів. – С. 157.

приховуваний упродовж сорока років гріх: “Любі сусіди... Не можу померти. Так мені щось тяжко на серці. Все мені здається, що на мені тяжить якась велика провина і не пускає мою душу від тіла” [21, 377]. Це акт своєрідного звіту про свої земні вчинки перед мудрою розсудливістю громади і водночас – намагання звільнитись від внутрішнього неспокою, котрий не дає досягнути душевної гармонії, свого роду духової нірвани. У цьому творі, як вважає М. Гуняк, “порушена психологічна потреба людини в спілкуванні на глибинному, сказати б, екзистенціальному рівні”³. Бажаного внутрішнього спокою Микола досягає у сповіді перед самим собою й перед поважною громадою.

Аналогічну колізію сповіді у Франковій поезії “Смерть убійці” з циклу “Талицькі образки”. Колишній убивця, який “ось близько сорок літ уже” носить “на сумлінні” гріх – убивство жорстокого пана – признається про цей досі нікому не відомий злочин сільській громаді.

Громадський гріх се, тож прилюдно
його сповімся, – ви судіть,
і, як вам каже совість ваша,
винить мя або розгрішіть [2, 322].

У мотивації злочину розгортається вже відома у Франкових творах ситуація помсти, але тут її переведено в дещо інше психологічне русло. Порівняно з оповіданням “Терен у нозі”, де фантазмагоричний образ “бахура” є лише прецедентом для розкриття сенсовних істин християнської аксіології й зокрема оцінки життєвого шляху Миколи Кучеранюка, у поезії “Смерть убійці” філософію покарання осмислено по-іншому. Її репрезентує колективна психологія громади, заснована на міцних християнських законах. Абсолютним вершителем справедливого суду, на думку громади, є Бог. Саме цим і пояснюється вирок, що його винесли сусіди старому вбивці:

“Сам Бог, як бачим, тя против,
то й людська совість тя прощає”.
[2, 326]

Визначальною інстанцією, який підзвітна людина за свої вчинки, є Бог, якому й належить безапеляційно чинити справедливий суд – прощати або карати, – така головна ідея цієї поезії.

³ Гуняк М. Терен у сумлінні (Оповідання І. Франка “Терен у нозі” та однойменна поема) // *Гуманізм і моральність: екзистенційні виміри*. – Львів: Край. – 1997. – С. 246.

Явище катарсису специфічно обсервується у психології Франкових персонажів-злочинців у творах “Для домашнього огнища”, “Ріпник” (друга редакція), “Оповідання про розбійника Флавіана”, “В тюремнім шпиталі”, “На дні”, “Лель і Полель”, де автор намагається з’ясувати, що спонукає переступника покаятися, які причини чи психологічні явища зумовлюють ситуацію катарсису, що означає для людини момент каяття і як процес прозріння впливає на її майбутню долю.

Злочин стає подієвим ферментом, що спонукає людську психіку до осмислення власного гріховного вчинку. Письменник детально заглиблюється у психологію мислення людини-переступника напередодні її морального відродження. Тобто Франко передусім цікавиться генезою катарсису, психологічними першопричинами, котрі змусили людину покаятися.

Франкові злочинці стають жертвами власних докорів, вони носять у душі тягар прихованого гріха. “Кожний злочин, вчинений іншої людині, злочинець вчиняє самому собі: скоріше чи пізніше, кожне зло, зроблене іншій людині, мусить бути пережите виконавцем”⁴.

Франко показує, що першопричинами морального очищення людини є її власна природа, особиста воля. За психоаналітичним поясненням генези катарсису О. Черненко, “людське сумління, яке є могутнім голосом чистоти і доброти Бога, не може потурати злomu вчинкові власної душі та відзивається у свідомості людини постійними упізнаннями. І так довго мучить людину її сумління, доки вона сама не покарає себе за вчинений злочин”⁵. Ситуацію внутрішньої боротьби переступника, його особистісний моральний конфлікт активізують чинники психічної сфери. В іншому випадкові ферментами морального очищення стають події, надзвичайні факти, психологічні повороти, котрі, увірвавшись в стихійну психіку злочинця, спричинюють появу нових етичних позицій. Тому письменник зумисне робить внутрішнє життя людини подієвим. Дивні, начебто містичні, події у монастирі настільки трансформували попередні життєві принципи розбійника Флавіана (“Оповідання про розбійника Флавіана”), що з грабіжника він став побожним охоронцем і служителем храму.

Процесуально акт катарсису відбувається у трьох психологічних фазах.

⁴ Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – С. 115.

⁵ Там само. – С. 112.

Перша з них – виникнення межової ситуації, екзистенційного тупика, коли людина відчуває потребу переосмислити свої вчинки, очиститися. Ця психологічна ситуація ускладнюється внутрішньою тривогою, невротизмом та іншими психічними недугами, котрі найчастіше зображаються через поетику сновидінь, портретування, відтворення психічних станів. На рівні структурованої психіки (за теорією З. Фрейда) внутрішньо-психічну ситуацію, що передуює катарсису, можна представити як своєрідне покарання “Я” рівнем “Над-Я”. Людське сумління (“Над-Я”) карає “Я” – рівень людського розуму й самосвідомості, за те, що у певний момент дозволило владарювати ірраціональним, аморальним пристрастям особистості (тобто рівневі “Воно”). Таке покарання супроводжують на психологічному рівні муки сумління, внутрішні страждання й невротичні розлади.

У психічному житті переступника домінує феномен неспокою як внутрішнього збудника нервових імпульсів, постійної тривоги. Цей неспокій виявляється у різних експресивних стадіях. Для діда Гарасима (“В тюремнім шпиталі”) він означав неможливість спокійно померти, бо спричиняв якусь “дивну тривогу”, “важке конання”, посилював спалахи “дихавиці”, безсоння, “старечого вичерпання сил”. Неспокій колишнього розбійника пов’язаний з внутрішньою мукою, “гризотою” від учиненого злочину. Стихийний вияв тривоги прострумовує і в душі Ганки (друга редакція “Ріпника”). Містична сугестія викликає невротизм, божевільні марення, драстичні сновидіння. Неспокій чекання, страх викриття злочину спричинив динаміку складних психічних станів, афектованих форм психіки, тривалих рефлексій у душі Анелі Ангорович (“Для домашнього огнища”). Франко зумисне ускладнює психічне життя переступника напруженими, часто неконтрольованими емоційними спалахами, важким внутрішнім сум’яттям, котрі породжують муки в сумлінні. Нервова, душевна недуга переступників мотивується як покута за гріхи, як присуд Вищого закону. Отже, симптоми неспокою стають психологічними ферментами майбутнього морального очищення індивіда. Таким чином, у Франковій прозі реалізовано концептуальний намір, сформульований самим автором: “показати психологію злочину, що сам для себе є найтяжчою карою” [31, 285].

Наступною фазою катарсису є сповідь як об’єктивація у вербальному акті життєвих позицій, психологічної мотивації поведінки, як безпосередній процес духового очищення через сповідальне слово. Злочинцям “треба висповідатися свого гріха і

таким способом заспокоїти свою душу” [21, 282], віднайти життєву гармонію й можливість реалізувати свої добрі інтенції. Особливо нестерпним для переступника є ситуація прихованого злочину, котрий тягарем сумління постійно зринає у його свідомості. Хоч би як довго людина носила в собі таємницю гріха, вона ще з більшою силою виявиться у внутрішніх почуваннях особистості, у неспроможності жити повноцінним життям. Саме про свої внутрішні страждання через приховуваний у душі злочин дитинства, від якого минуло вже понад сорок років, говорить персонаж “Мого злочину”: “І відтоді я не можу позбутися сього спомину. Він затроює мені кожную хвилину щастя, розбиває мою силу і відвагу в нещасті. Він мучить моє сумління грижею, і мені здається, що все дурне, безцільне, жорстоке і погане, що я тільки коли зробив у своїм житті, скристалізувалося в конкретний образ отсього малого, невинно замордованого пташка, щоб тим докучливіше мучити мене” [20, 68]. У цьому щирому зізнанні письменник об’єктивує складну гаму внутрішніх почувань грішника, котра спричиняє момент людського одкровення й каяття.

Утаємнення злочину ще більше посилює внутрішні конфлікти, психологічні й фізичні муки переступника, котрий “має на душі” гріх. “Мати на душі” злочин для персонажів Франкових творів ототожнюється з духовим тягарем, який робить неможливим далі життя. В оповіданні “Терен у нозі” сусід запитує Миколу Кучеранюка, котрий не може померти, не розкривши своєї таємниці: “Може, в тебе якийсь старий *гріх на душі*, а ти затаїв його перед людьми, а він тепер проситься на сповіді і не хоче пустити тебе, поки його не направиш?” [21, 378]. У цих словах актуалізується трансцендентний досвід народу, давня християнська мудрість про те, що душа людини мусить бути чистою й упродовж земного життя, і такою ж праведною відійти в інший світ. Про наслідки затаєного гріха говорить Ганці побожна баба Орина: “Значить, ти її [Фрузю. – А. Ш.] *маєш на душі* <...>? І що тобі з того, що утаїла перед людьми, коли ж Бог усе знає. Бачиш, він діткнув тебе своїм пальцем, і що з тебе нині?” [21, 58]. Персонаж “Мого злочину” із внутрішньою резигнацією констатує: “Так, у мене *на сумлінні* забійство”, і певен, що ніколи “*на душі* мені не буде легше <...>” [20, 62].

Катарсис сповіді та зізнання очищує душу від темноти гріха, дає людині можливість духового відродження. Бо коли злочинець носить у собі таємницю злочину, то вона через моменти позасвідомих виявів, фізичних недуг, неврозів намагається “заговорити”, прорватися

назовні, бути почутою. На цьому механізмі побудовано, зокрема, оповідання Г. Квітки-Основ'яненка "Перекотиполе": за словами Є. Нахліка, "соціальне питання – кримінальні злочини – трансформовано в психологічну проблему: людину, яка ступила на злочинну стежку, зраджують, "карають" її ж почуття"⁶. Переступник утаємничує у свій злочин лише вибраних, здебільшого чужих людей. Семко Туман ("Лель і Полель") довіряє її дітям, бо вірить у їхню ширість, духову чистоту, справедливість і доброчесність. І разом з тим у цьому акті сповіді відбувається своєрідна духова естафета – колишній переступник уже на порозі смерті заповідає майбутньому поколінню усе те чисте, людяне, морально високе, котрого ще не втратила його душа. Саме таким духовим наставником, а не злочинцем, пам'ятатимуть Семка у житті малі Владко та Начко.

Дід Гарасим довго чекав на людину, котрій би міг висповідатися про свої злочини. Тією людиною став в'язень, який бореться "за правду", "против людської кривди повстає" [21, 157]. Ганка розповідала про свій приховуваний гріх бабі Орині, жінці побожній, розсудливій і справедливій. Анеля Ангарович сповідається про вчинений злочин чоловікові, бо відчуває свою моральну вину лише перед сім'єю, найдорожчими для неї людьми.

Уведення мотиву сповіді як індивідуально-психологічної фази катарсису кореспондує у Франка з християнською традицією, згідно з якою кожна людина перед смертю сповідається, щоб очистити душу від життєвих гріхів. Злочинці у творах письменника не можуть померти, не висповідавшись. Сповідь є для грішника останньою нагодою реабілітувати свою людяність. Так "через спогади і роздуми вивільняється, як у психотерапії, сконденсований і загнаний у підсвідомість «совісний чоловік»"⁷.

Фінальний процес катарсису – це визнання гріховності та потворності своїх учинків, формування нових етичних позицій та їх реалізація.

"Через докори сумління і пережиті муки людина пізнає в собі існуюче зло, очищує душу, і для неї відкривається можливість спасіння"⁸. Внутрішньо-психологічна фаза катарсису мотивується

⁶ Нахлік Є. Українська романтична проза 20–60-х років XIX ст. – К.: Наук. думка, 1988. – С. 63.

⁷ Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – С. 30.

⁸ Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – С. 116.

виявом людського сумління, що є відлунням усієї внутрішньої природи особистості, конденсацією її морального досвіду. На думку Е. Фромма, “сумління – це голос, що кличе людину до самої себе, котрий говорить, що вона повинна робити <...>”⁹. Людське сумління пов’язано з характером: якщо в характері домінують ірраціональні потяги, деструктивні елементи, то сумління замовкає, і тоді людина не може знайти в собі добрих інтенцій для морального відродження (Олекса Довбушук, Олімпія Торська). Але Франко зображає і психологію переступника, в котрого під полудою колишніх гріхів, злочинів ще збереглося сумління, що спонукає людину до самоосмислення. Гарасим говорить: “Не один згрішив, а ще має Бога в серці” [21, 15]. Про своє не втрачене сумління, у якому прокинулися добрі людські порухи, каже Анеля Ангарович: “Я здавлювала своє сумління, се правда, та не позбулась його” [19, 139]. В. Франкл називає сумління “інстанцією, перед якою людина несе відповідальність за свої вчинки”¹⁰. Це індивідуальний феномен людського “я”. Найвищою інстанцією, якій підзвітна людина за свої вчинки, є, на думку В. Франкла, “трансцендентальна совість”¹¹. Віра в Бога допомагає людині подолати в собі зло, вона є запорукою її майбутнього доброчесного життя. З цією вірою в людини пов’язана її морально-етична трансформація в інший буттєвий мікросвіт. Релігійне переживання, що пробуджується у внутрішньому світі переступника в моментах його каяття, свідчить про внутрішнє єднання з Богом. Злочинці розуміють, що їхні грішні земні вчинки неминуче мають бути спокутуваними. Семко Туман готовий прийняти своє покарання: “Як я жив, що робив – <...> цей рахунок я вже складу перед Богом. Він знає, що я завинив, він знає також, що я витерпів до того й після того – він, отож, мене й судитиме” [17, 329]. Бог для Семка Тумана є тим вищим авторитетом, якому на схилку літ він доручає свою долю. Навіть у душі одержимого дикими пристрастями Бовдура після злочину прокидається релігійна свідомість. Він визнає, що в реальному, земному житті править зло, жорстокість і неправда, котрі панують і в людських душах, але в іншому, трансцендентному, світі ці людські вади не залишаються безкарними. Переполовинена рукою Бовдура рана вбитого Темери

⁹ Фромм Э. Психоанализ и этика. – С. 240.

¹⁰ Франкл В. Человек в поисках смысла. – С. 126.

¹¹ Там само.

має означати ту рівну вину за злочин як самого Бовдура, так і представників суспільства: “отсе моя половина, а отсе ваша половина! <...> *тутка* я спокутую за обі, але *там* є ще Бог, справедливий, то він буде вмів розпізнати, котра моя половина, а котра ваша!...” [15, 163].

Дід Гарасим вважає, що за колишні злочини його переслідують дві кари – людська й Божа. Котра з них є важчою у долі злочинця, письменник намагається показати через зображення складних перипетій внутрішньо-почуттєвого світу розбійника. Про наслідки людського й Божого покарання рефлексує баба Орина, доводячи грішній Ганці необхідність широї сповіді перед Богом: “І що тобі з того, що утаїла перед людьми, коли ж Бог усе знає. <...> Адже ж хоч би тебе були повісили на шибениці, то не було би й десятої часті тої муки, що ти перетерпіла досі” [21, 58]¹².

Франко моделює психологічні ситуації, коли у свідомості переступника загоряється іскра побожності, віри, котра, врешті, і рятує його від подальшого падіння. Людина, колись грішна, настільки перейнялася ідеєю особистого спасіння, що відчула на собі цей містичний процес еманції Бога: “Я почув Божий голос, що кличе мене на іншу дорогу” [21, 133], – зізнається розбійник Флавіан. “Бог подав йому свій знак і зломив його постанову” [21, 133].

Завдяки покаяттю, особистість може внутрішньо ліквідувати зло в своїй духовій природі і, переживаючи це покаяття, повернути скоєне у сферу морального. Навіть грішники, найжорстокіші злочинці після катарсису дістають можливість самоутвердження у житті, віднайдіння свого людського призначення: вони відкривають у собі іншу грань духового буття. Властиво, ідея катарсису у Франкових творах, на відміну від грецьких філософів, зводиться до очищення душі не в трансцендентному, потойбічному, а в земному сенсі. В оповіданні “Терен у нозі”, завдяки сповіді і внутрішньому очищенню перед громадою, Микола зрозумів істинну суть свого життя – це шлях випробування на моральну міць і стійкість, і водночас – це дорога помилок і успіхів, по якій пройти доброчесно людині допомагає Бог. Після внутрішнього прозріння розбійник Флавіан збагнув своє

¹²“На екзистенційному рівні зло в людському світі кореспондує зі стражданням”, яке, власне, й провадить людину до спасіння, “у страданні вбачається незамінна релігійна цінність”. За словами дослідника, “Це очисне страждання є не естетичне чи фізичне, а духовне, етичне, і передусім саме таке страждання найчастіше трактується в літературі як добро” (*Нахлік Є. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики.* – С. 338, 340).

справді людське покликання, гармонійно відчувши себе в ролі охоронця монастиря. Перейшовши через переступ і моральне падіння, людина знаходить себе у служінні Богу й людям, у добродіській праці. Така Франкова ідея перегукується з теорією “спорідненої праці” у філософії Сковороди – у праці за покликанням людина віднаходить щастя. Цю думку в модифікованому вигляді можна помітити й у Франкових творах: у можливості працювати для людей та бути їм потрібним колишній злочинець віднаходить внутрішнє спасіння, порятунк від зла, спокій і життєву сенсовність. Переступники розуміють, що через свої колишні злочини вони прожили життя марно у гріховних пристрастях і вчинках. Це відчуття породжує у їхній психології мотив екзистенційної туги за тим життям, яке вже неможливо повернути, щоб удруге прожити добродісно. І тому в моменті каяття переступники прагнуть максимально реалізувати своє справді людське призначення. Це бажання виявляється в альтруїстичному служінні людям. Гарасим, як і Семко Туман, заповідають свої нечесно зароблені гроші на користь народу, причому роблять це не задля спокутування гріхів минулого чи доброї слави, а як безкорисливий, справді добродісний дар людям.

Концептуальною художньою деталлю, котра утверджує Франкову думку про відродження людяності навіть у найжорстокішому злочинцеві, є символічний мотив переплавлення меча колишнього розбійника Флавіана на залізний хрест. Символ крові, зла і смерті завдяки людському потягові до добрих справ перевтілюється на вічний образ побожності, доброти й життя. Флавіан “весь вільний час проводив перед тим хрестом на молитві, каючись своїх давніших злочинів аж до своєї смерті” [21, 133]. Чи не до такої молитви-сповіді, молитви-каяття наворачтає переступників у своїх творах Франко?

Зображаючи у свідомості своїх персонажів ситуацію катарсису, Франко переконує, що в людині рано чи пізно озивається природний потяг до добра. Діє своєрідний алгоритм прозріння злочинця: “Почуття сповненого злочину струсить його душу, отворить йому очі на те, що треба чоловікові чинити, як терпіти горе, як любити інших <...>” [21, 453]. Символічною в цьому контексті є висловлена в оповіданні “На дні” фінальна латиномовна сентенція: “Pereat homo, crescat humanitas!” (“Хай пропадає людина, хай росте людяність!”) [15, 163]. Ця теза відіграє роль завершального ідейного акорду. Її лаконічність дає підстави для різних інтерпретаційних тлумачень. Зокрема, її можна відчитати так: “Хай гине зло, жорстокість – усе нелюдське, хай росте

людяність, котра здатна воскресити людину з її гріхів". Франко показує, що бездуховість привела Бовдура до скоєння злочину – моральної смерті, після чого настало його духове відродження.

Вищезгаданий латиномовний афоризм ідейно розполовинюється у двох сюжетних частинах повісті, перша з яких показує смерть людини жорстокої, бездухової, егоїстичної. А друга, антитеза попередньої, проголошує пріоритет і вічність людяності у земному житті. Феномен людяності набуває ознак абсолютної онтологічної вартості і стає спадкосмною категорією людського генотипу, тією вічною, нескінченною субстанцією, котра передається від поколінь до поколінь.

Франка менше цікавить конкретна людина – той-таки Бовдур, котрому він не надто співчуває, – а більше, можна сказати, понад усе – сама ідея людяності як першооснова інтеграції людства, як рушій його поступу і, врешті, найголовніший сенс життя.

Своєрідний Франків антропологізм, а точніше антропоцентризм, зводиться до віднайдення і проголошення людяності як рятівного ідеалу, того, заради чого варто жити і що є вічним.

Завершальною латиномовною сентенцією Франко виражає аксіому безсмертя людяності, котра бере гору над її смертним носієм. У цьому аспекті ідея твору кореспондує з концепцією християнства. Художні перипетії Бовдурової долі – вчинення гріха, його спокута, приречення тіла на загибель, перемога духу над низькими пристрастями і врешті-решт моральне переродження – побудовані за християнським алгоритмом людського спасіння. У цьому – зв'язок Франкового мислення з християнством та євангельською поетикою. Проте існує й певна специфіка Франкового осмислення християнських ідей. На відміну від християнства, яке проголошує, що перемога людяності в грішній людині веде її до спасіння в Бозі, до щасливого буття в потойбічному світі, Франкова ідея пов'язана із земним життям людини. Сакральну християнську ідею гуманізму Франко секуляризує. Воскресивши в собі, крізь гущу гріхів, доброту і духовість, особистість освячує в собі людяність як сенсовну життєву вартість. А фізична смерть людини стає актом духової передачі аури людяності наступному поколінню. Саме тому ця категорія ціннісної сфери, попри гріховність і трагізм людського світу, земного буття людини, залишається незнищеною.

В оповіданні "На дні" Франко виражає перемогу гуманістичної ідеї – як ідеї пориву людини до добра й милосердя. У цьому автор знаходить істинну суть людського життя.

В окремих сюжетних моделях Франкових творів психологічні фази катарсису можуть змінюватися. Скажімо, після сповіді та духового очищення настає смерть (Анеля Ангарович – “Для домашнього огнища”, дід Гарасим – “В тюремнім шпиталі”, Ганка – “Ріпник”, Семко Туман “Лель і Полель”).

Акт покаяння письменник пов’язує з тим періодом людського життя, коли робиться переоцінка життєвих вартостей, коли особистісний вибір спрямовано на добро і моральні цінності. Франко осмислює й показує явище катарсису, щоб довести думку про первинну іманентну природу добра у людській свідомості, завдяки якій навіть у грішній людині, злочинцеві не може до кінця вигаснути людяність. Кожен переступник має право на особисту сповідь, право бути почутим.

Упродовж Франкової творчості можна простежити, як змінювалося не тільки його розуміння генези злочину, психології переступника, а й погляди на злочинця, котрий уже вчинив злочин. Письменник по-різному зображає психологічне буття переступника, його внутрішньо-почуттєвий світ.

В оповіданні “На дні” ситуацію Бовдуrowого каяття інспіровано радше емпатичним рівнем, аніж морально-етичною свідомістю злочинця. Бовдуrowі ще не властиве самоосмислення. Почуття вини прокидається в ньому стихійно, внаслідок сильного афекту й надмірних перцептивних вражень. Свою вину злочинець починає розуміти тоді, коли виявилось, що основний мотив його вбивства (гроші Темери) так і залишиться незадоволеним, адже ці фатальні гроші забрано у старостві. У психологічному бутті Бовдура після злочину домінує посилена експресивність: навколішках ридаючи над Темериним трупом, він вимолює у невинної жертви прощення й афектовано виголошує свій вирок “проклятим посіпакам”. В оповіданні “На дні” катарсис ще не стає актом самоосмислення. “Людський дух вступає” в Бовдуrowе тіло, вивільняє його приспане сумління, та злочинець ще далекий від того, щоб усвідомити свій вчинок, заглибитись у себе і пояснити хоча б самому собі причину власної жорстокості. Проблема самоосмислення так і залишається в Бовдуrowій свідомості на рівні риторичних запитань: “Що він зробив?.. За що позбавив життя сесю молоду людину? Що за проклятий чар заляг був над ним?..” [15, 160].

По-іншому зображено психологічне буття злочинця в романі “Для домашнього огнища”. Анеля перебуває ще в ситуації злочину і тому змушена діяти адекватно своєму становищу, тобто зробити все

можливе, щоби приховати злодіяння й уникнути підозри. У ситуації Анелиного каяття вирішальною стає не внутрішня потреба духово очиститися, а традиція, морально-етичний закон сім'ї, який вона прагне зберегти. Свій учинок Анеля оцінює не так з позицій моралі, як з позицій того суспільства, в якому подібні злочини стали звичним явищем. Психологічне буття злочинниці стає своєсвідним самозахистом, спробою довести свою моральну вищість і відданість сім'ї. Анеля також надмірно не заглиблюється у власну сутність, натомість активно реагує на всі перипетії, що відбуваються у зовнішньому світі (навіть після розкриття злочину їй властива екстравертність). Анеля не може подолати ситуацію духової кризи, краху сімейних стосунків, вона відчуває ту подвійну ізоляцію і з боку сім'ї, і з боку суспільства. Тому проблему внутрішнього дискомфорту, психологічного звільнення жінка вирішує самогубством. У цьому романі психологічне буття злочинця засноване не на рівні самоаналізу, а виявляється в ситуації самозахисту.

Вже в оповіданні "Мій злочин" самоаналіз стає основною формою вираження філософсько-антропологічної концепції письменника. Жорстокість свого вчиненого у дитинстві злочину оповідач починає розуміти лише з часом. Набутий досвід і пережиті роки спричиняють у його свідомості, властиво, той катарсис, який мав би відбутись у душі персонажа ще тридцять років тому. Оповідання "Мій злочин" є розгорненою, експресивною сповіддю-каяттям, де людина осмислює своє буття, оперуючи вже важливими морально-етичними, духовими категоріями. Фактично, "Мій злочин" за глибиною поставлених проблем і способом їх осмислення став проекцією наступних творів Франка, в яких епіцентром психологічного буття злочинця стає його свідомість, внутрішній світ.

Проблему катарсису як духової потреби людини по-новому осмислено у Франкових творах на зламі віків. Катарсис у свідомості персонажів стає своєсвідною культурою провини, зануреною у глибини внутрішньої сутності індивіда, народної моралі, християнської свідомості. Психологічне буття людини характеризується інтровертністю, переноситься у внутрішній світ, сферу особистісних рефлексій і переживань. Людина розрізняє й осмислює себе в категоріях моралі. Важливим у бутті колишніх злочинців є життєвий досвід, кризь який вони намагаються оцінити власне життя і покаятися у вчинених гріхах. Тому у Франкових текстах цього періоду ("В тюремнім шпиталі", "Терен у нозі") поширеними є сповідальні форми, що свідчать про духову потребу людини у спілкуванні і прощенні. Культура провини

стає категорією моральної свідомості колишнього злочинця, спроектованою передусім у його внутрішній мікрокосм. Для діда Гарасима, як і для Миколи Кучеранюка, важливий стан власної душі, яку вони прагнуть очистити задля спокійного відходу в інший трансцендентний світ. Якщо Анеля Ангарович прагне покинути злочинне ремесло, щоб повернути своє добре ім'я, довіру сім'ї, то для Гарасима й Миколи Кучеранюка головним є рівень внутрішнього буття – заспокоєння в собі, досягнення душевної гармонії. Властиво, в письменникових творах на зламі століть зображення й осмислення психологічного буття людини, котра вчинила злочин, пов'язане з філософськими, внутрішньо-світоглядними рефлексіями самого Франка.

Вектор психологічного аналізу, котрий проходить через глибинні пласти психіки переступника, демонструє, як несвідомі вияви зла в людині долаються її сильною волею, як в акті покаяння відбувається “навернення грішника” до добра, благочинності, ствердження свого людського призначення. Катарсис стає вирішальним подієвим моментом, через котрий відкриваються духові чесноти особистості. Ця неминуча подія, рано чи пізно збурюючи свідомість, апелює до сумління людини і через тривалі внутрішні рефлексії, моральні конфлікти спонукає її до самоосмислення.

Типологія персонажів-злочинців

Художній типаж персонажів-злочинців у Франковій прозі досить різноманітний, бо кожен переступник репрезентує певний людський характер, соціальний статус, спосіб поведінки, мотиваційну сферу вчинків. Відтак, зображаючи той чи той тип переступника, письменник намагається не лише показати строкатість психологічних різновидів особистості, а й простежити в їхній характеристиці певну суспільну, людинознавчу, морально-етичну проблему, закорінену передусім у проблеми окремого індивіда. Аналізуючи специфіку зображення художнього характеру в літературі, В. Компанієць зазначає: “Відтворюючи людський характер, письменник разом з тим малює і картину суспільства, а ступінь глибини, цілісності, всесторонності охоплення явищ внутрішнього життя є в той же час і ступенем проникнення в обставини, що сформували цей внутрішній світ”¹.

¹ Компанієць В. Художественный психологизм как проблема исследования // Рус. литература. – 1974. – № 1. – С. 4.

Франкове розуміння правопорушення ґрунтувалось на теорії нової на той час кримінально-антропологічної школи, серед представників якої були М. Бенедикт, Ч. Ломброзо. У статті “Моральні типи”, пропагуючи основні ідеї цієї школи, Франко пропонує оцінювати злочин не лише на основі його дефініції, а виходячи з тих постулатів антропологічної криміналістики, що їх формулює М. Бенедикт: “<...> у з’ясуванні злочинів і заходів щодо їх зупинення виходити передусім з самої суті злочину, який є нічим іншим, як лише виявом психології злочинця, і вивчати, з одного боку, вроджені риси злочинця, а з іншого боку – впливи оточення та виховання на генезу злочину”². Таким чином, Франко звертає велику увагу на особистість самого правопорушника, його психічну конституцію та характер.

У передмові до збірки “Добрий заробок та інші оповідання”, полемізуючи з Володимиром Барвінським, Франко підкреслює своє зацікавлення психологією людини й окреслює ті теми, що їх повинно розкривати нове оповідання: “<...> 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. Я вказував на те, що задля різного виховання традиції, оточення й логіка, розумування й причиновість у поступуванні різних людей у різних суспільних верствах бувають різні і що малювати ті спеціальні логіки та психології для мене дуже принадна річ” [33, 339]. Саме у психологічному типажі персонажів-злочинців Франко й намагається простежити різні впливи й мотиви людської поведінки, наслідки суспільних обставин й особистої психоприроди, які відбилися у психології злочину. У згаданій статті “Моральні типи”, високо оцінюючи реформаторські погляди Бенедикта, Франко вважає, що при встановленні судового вироку потрібно зважати передусім на психофізіологічні особливості злочинця: “<...> чи маємо справу із тимчасовим відхиленням від норми, спричиненим нещасливими обставинами, чи, може, із zdeгенерованою особою, зіпсованою або хворою, чи, врешті, із особою, нездатною до таких зусиль, яких вимагає здорова боротьба за існування, а, отже, неврастеніком”³.

У психомотивації Франкових персонажів знайшов відображення задекларований позитивістами принцип детермінізму (концепція

² Франко І. Моральні типи // Укр. літературознавство. – Вип. 64. – Львів, 2001. – С. 149.

³ Там само. – С. 153.

І. Тена), згідно з яким характер індивіда узалежнюють три чинники: “раса”, “середовище” і “момент”. Ці-таки твердження Франко постулює і в теоретичних працях, і в художніх текстах. Зокрема, у статті “Влада землі в сучасному романі” письменник зазначає: людський індивід “на кожному кроці залежний від тисячі сторонніх впливів, від успадкованих інстинктів своєї раси, від виховання, суспільного становища, лектури, заняття, від впливу людей і природи” [28, 182]. Проте, як засвідчує аналіз Франкових текстів, письменник менше уваги приділяє детермінанті “раси” і пов’язаній з нею проблемі генотипу та спадковості (ці моменти порушено хіба що у творах “Петрії і Довбушуки”, “Не спитавши броду”, “Лель і Полель”, “Чиста раса”). Основну увагу зосереджено все-таки на визначальному впливі “середовища”.

В основу класифікації художніх типів переступників у письменниковій прозі покладено особливості їхньої психічної організації, характеру й мотиваційної сфери злочинної поведінки. Майже всі Франкові персонажі-злочинці вирізняються винятковими психічними ознаками, які спонукають до того чи того злодіяння. Тому маємо підстави говорити про певний рівень *акцентуації* (термін К. Леонгарда) характерологічних рис у багатьох Франкових переступників. За словами німецького психолога, акцентуація – це індивідуальні риси особистості, які “мають тенденцію до переходу в патологічний стан”⁴.

Одним з типів персонажів-злочинців, досить поширеним у прозі письменника, є так званий **меркантильний тип**, представники якого здійснюють свої злочини задля матеріальної наживи, корисних власницьких інтересів, досягаючи мети обманом, підступом, лицемірною поведінкою та діючи за певною злочинною стратегією.

Яскраві художні приклади меркантильного типу – Олімпія Торська та її син Адам (“Основи суспільності”). Визначальною рисою психологічної поведінки Торської є “демонстративність”. Як зауважує К. Леонгард, особливості демонстративних реакцій “пов’язані з усвідомленим або хоча б частково усвідомленим стремлінням до чого-небудь”⁵. Олімпія дуже добре усвідомлює свої меркантильні бажання – отримати чималу суму заощаджених грошей отця Деревачького для залагодження власних господарських

⁴ Леонгард К. Акцентуированные личности. – С. 17.

⁵ Там само. – С. 43.

та приватно-інтимних справ сина. Для реалізації цих афер графиня будує далекоюсяжні плани, хитро продумуючи усі етапи підступної комбінації, в основі якої лежить намагання різними способами задобрити свою жертву. Властиво, “демонстративність” Торської виявляється в умінні швидко перевтілюватись, змінювати ролі, демонструючи щоразу різні, вигідні для її афер, людські маски: спершу вдає чуйну й добру господиню, що опікується самотнім, майже німічним священиком, а після категоричної відмови отця віддати гроші, у тій жінці, “що досі все являлася перед ним дамою, м’якою, ніжною, вищою істотою, він [о. Нестор. – А. III.] уперве почув існування звіра, хижої бестії <...>” [19, 210]. Іншу маску шляхетної пані Олімпії демонструє гостям, намагаючись показати “у своїм домі скромну та тиху ідилію” [19, 253].

Модифікацією ролі доброї господарки є поведінка Торської після злочину. Як влучно зауважує К. Кутковець, аналізуючи сюжет твору “Основи суспільності”, “кульмінація повісті не в здійсненні самого злочину, а в тому, як саме злочинці реагують на свої вчинки. Їх не мучить сумління, вони думають лише про те, як виправдати себе в очах суспільства, зберегти лицемірну маску порядності й благородства”⁶. Керуючись “інстинктом самоохорони”, Олімпія одягає маску наче переляканої, розчуленої страшним випадком добродійки, яка лицемірно намагається дошукатись причин страшного випадку, що стався в її обійсті, – насправді ж майстерно приховати сліди вчиненого злочину. Про це свідчить її напрочуд уміла психологічна “гра” з жандармом та сільською громадою, у якій злочинниці вдається відвернути від себе підозру.

За класифікацією М. Бенедикта, наведеній у Франковій статті “Моральні типи”, Олімпію Торську можна віднести до осіб категорії “низької моральності” (“*Notre sapaine*” – франц.), “які, проте, з різних причин не потрапляють до рук правосуддя. Їх оберігають влада або масток, талант, енергія чи хитрість. Вони уміють ужити на свою користь добрі й погані людські прикмети, вміють навіть використати найблагородніші моральні принципи як гасла для досягнення найгіршої мети. Характерною рисою їхнього морального обличчя є непохитний егоїзм і непорядність”⁷.

⁶ Кутковець К. Сюжетна лінія Олімпії Торської в “Основах суспільності” // Укр. літературознавство. – Вип. 50. – Львів, 1968. – С. 55.

⁷ Франко І. Моральні типи // Укр. літературознавство. – Вип. 64. – С. 150–151.

Визначальна риса у графининому психологічному механізмі – ізольованість від оточення, що спричиняє її песимістичну настроєвість й невротичність. На думку Е. Фромма, “певна ізольованість, занурення в себе стають основною формою відношень з людьми, так би мовити, негативним до них ставленням”⁸. Вороже ставлення Олімпії до людей в окремих випадках доходить до яскраво вираженої мізантропії, породжуючи у її психіці складний комплекс фобій – Торська боїться жити серед людей. “Вона не довіряла нікому з тих людей, що її окружали <...> з і жила між ними, мов у лісі між дикими звірами <...> Все переслідувала її тривожна думка: ану ж ті люди, ті дикі звірі, кинуться на неї, розірвуть її” [19, 158]. Така форма контакту з людьми увиразнює акцентуйованість характеру Торської, властиві їй ненависть і жорстокість.

Психологічний тип Адама Торського вибудований на основі “взаємодоповнюючого контрасту”⁹ стосовно образу його матері. Якщо Олімпія наперед продумує усі етапи своїх злочинних афер, зважуючи найменші обставини і прагматично проектує наслідки злочинів на майбутнє, то для Адама на першому місці – не думка, а враження, хвилювий імпульс, бодай швидкоплинне, одномоментне відчуття розкоші життя. “Дбати про далеке майбутнє, укладати якісь хитрі плани – не було його ділом: він ловив момент, не дбаючи про те, що той момент сплодить і до якого кінця доведе. Життя було для нього тільки сумою змислових розкошів, тож полювання на ті розкоші було цілим змістом його змагань і заходів” [19, 220]. Виразно контрастує з психомоделлю матері й поведінка Торського після вчиненого злочину: “Сеї панич, такий ще гордий і фудульний перед хвилиною супроти мужиків, такий, бачилось, лицар, тепер сам на сам з матір’ю, зробився таким малим, безрадним, трусливим, мов дитина, що напотемки зайде в темний кут і боїться сама власного стуку. Він готов був заплакати, руки його тряслися, в душі все завмерло, крім одного, чисто звірячого інстинкту самоохорони” [19, 337]. За визначенням К. Леонгарда у такій поведінці виявляються риси “тривожно-застрявальної особистості”¹⁰. З одного боку, ці люди прагнуть самоутвердження, а з іншого – боягузливі й невпевнені в самих собі, що, як правило, не дає їм змоги досягати мести, реалізовувати задуми або призводить до швидкого викриття їхніх злочинів.

⁸ Фромм Э. Психоанализ и этика. – С. 125.

⁹ Пастух Т. Романи Івана Франка. – С. 114.

¹⁰ Леонгард К. Акцентуированные личности. – С. 309.

Модифікацією меркантильного типу злочинців, виведеного у Франковій прозі, є так званий **авантюрний** тип. Т. Пастух називає його злодійським, вважаючи “наскрізним типом романів І. Франка”¹¹. Найяскравіше втілення цей тип знайшов в образах своєрідного злочинного дуету – Шварца й Шнадельського (“Перехресні стежки”).

Злодійська біографія Шнадельського досить подієва й різноманітна (від судового службовця до народного “адвоката-злодія”), за нею постає тип професійного шахрая, котрий щоразу винаходить нові шляхи для досягнення своїх прагматичних цілей. “Він був молодий іще, амбітний, бажав життя і його радощів, але давно відвик добиватися їх простою, чесною дорогою. Здавна, коли його прогнали з суду, він носився з думкою виїхати до Америки <...> Але як виїхати? Без шеляга при душі не рушиш і з місця, а їхати на те, щоб, ставши на місці, опинитись без шеляга при душі, се ж значило їхати ще на гіршу біду, на важку працю, якої Шнадельському страшенно не хотілося. Ні, вже як їхати, то з добре наладованою мошонкою, щоб там, у краю доларів, було о що руки зачепити” [20, 336]. У цій розгорнутій авторській характеристиці психологічного типу Шнадельського представлено визначальні мотиви його злодійської поведінки.

Видаючи себе за селянського адвоката, Шнадельський придумує різні способи, щоб обдурювати неосвічених селян. Найрезонанснішим, досить прибутковим і водночас провальним способом заробітку цього псевдоадвоката була справа звільнення сільських парубків від цісарської служби, що стала початком краху його “комерційної” кар’єри. Бачачи безперспективність своїх “гешефтів”, Шнадельський об’єднується з досить впливовим, хитрим і професійним злодієм Шварцом, який, властиво, стає ініціатором усіх наступних планів цієї злочинної спілки. На противагу Шнадельському, Шварц є злочинцем більшого “калібру”: його не задовольняють малоприбуткові афери, і він намагається провадити своє ремесло тільки задля великих фінансових розрахунків, бо, як вважає Шварц, “коли є воля і охота махнути до Америки, значить, повинна бути воля і охота розстарати на се засоби. А коли розстарати, то хоч би й таким способом, який би робив неможливим даліше вегетування тут на місці” [20, 362]. Одним з таких способів було пограбування найбагатшого місцевого “жида” Вагмана, що

¹¹ Пастух Т. Романи Івана Франка. – С. 67.

закінчилося трагічною смертю жертви, а для хитрого й мстивого Шварца – омріяною можливістю виїхати за океан. На думку Т. Пастуха, Шварц репрезентує “найвищу психічну організацію злочинського типу у всій романістиці Івана Франка”¹².

Психологічний тип Шнадельського, який виразно контрастує з психомоделлю Шварца, виявляє вже згадані риси “тривожної” особистості. Після вчиненого злочину Шнадельський не витримує важкого психічного випробування свідомості й, у всьому зізнавшись, накладає на себе руки.

Іншим представником авантюрного типу є Невеличкий (“Петрії і Довбушуки”). За авторською характеристикою, “найзнаменитшою чертою його характеру була якась непізнання, зміїна хитрість і лагідність средств, котрих уживав, но, досягнувши свою ціль, він ставав не раз свиріпим і диким” [14, 87]. Невеличкий пробує себе в різних видах злочинів: спочатку разом з Довбушуками полює на Петріїв, а після викриття злочинів сам натхненню шукає Довбушеві скарби. Коли ці п’ятирічні пошуки увінчалися невдачею, Невеличкий надумує виманити гроші в Ісаака Бляйберга, інтригуючи його знанням важливої родової таємниці, та, не домогшись нічого, згодом стає професійним конокрадом. “Із течією романного часу Невеличкий нанизує на себе все нові злочинські, авантурні пригоди, його сюжетна лінія підпадає під означення “кумулятивної””¹³.

В образі Невеличкогo Франко показав приклад одноцільного злочинського типу, еластичного й непоступливого характеру і водночас дуже небезпечного своїми хитрими й підступними аферами.

До власне *злочинського* типу можна віднести й Ежена (оповідання “На вершку”), Панталаху з однойменного оповідання, головного персонажа “Хлопської комісії”. Виявляючи спільні риси “злочинського” хисту вони відрізняються психомотивацією вчинку. Наприклад, Панталаха – злочин особливої, сказати б, авантурної вдачі, незвичайний тип “майстра злочинця” [17, 230], злочин-віртуоза, який “красти для самого зиску” “уважав нечесною для своєї професії” [17, 228]. Тому зумисне “шукав перешкод, трудностей, які мусили б відстрашити звичайного злочинця” [17, 228]. Поведінкою Панталахи керують не якісь раціональні потреби чи меркантильні бажання, а, властиво, та внутрішня нереалізована енергія, прагнення створюю-

¹² Там само. – С. 114.

¹³ Там само. – С. 167.

вати для себе найскладніші авантюрні, ігрові ситуації і самому ж їх долати. Саме цю енергію внутрішнього життя побачив письменник у палких очах Панталахи: “Була се звичайна “зłodийська”, “кримінальська” фігура. Лише в невеличких чорних очах горіли іскорки великої, невичерпаної енергії, впертості та невтомимої, вічно рухливої, хоч до низьких, злочинних речей оберненої думки <...>” [17, 228]. Особливості психічної конституції цього “благородного” зłodія увиразнюють риси темпераменту, акцентуованою ознакою якого є “хоробливе, екзальтоване бажання свободи” [17, 268], через яке Панталаха вкоротив собі віку. “Втікацька манія” Панталахи зумовлена не раціональним чи почуттєвим моментом – це радше інстинктивна реакція, закорінений у глибинах позасвідомості волюнтаризм. Особливо промовистим в контексті характеристики цього психотипу видається висловлене Панталахою асоціативне порівняння із пташкою-жовтогрудкою, загнаною в сильце: “<...> принесуть її до хати й пустять... Що вона робить? Летить що має сили до вікна і – грим грудьми до шибки. Що вона тому винна, що шибка твердша від її грудей? Упаде майже без духу, полежить, відпочине, але скоро лише прийде троха до себе, зараз зривається наново <...> і так раз за разом, поки або сама не згине, або шибки не виб’є” [17, 252]. Подібно й Панталаха, хоча б які тортури чекали його після невдалої спроби втекти, – ніщо не може зламати його енергії й сили волі, спинити на цій стрімкій і небезпечній “дорозі до свободи”. Франко відверто симпатизує Панталасі, намагається зобразити його в найкращих людських рисах, побачити в душі “кримінальської натури” вдачу добру й ширю. Тому екзальтований волюнтаризм Панталахи письменник до певної міри героїзує, проєктуючи його вияв в інший життєвий, морально-психологічний контекст: “Адже ж із таких людей при інших обставинах виробляються славні воєводи, генерали та герої, винахідники нових стежок, що ведуть цілі народи до побід і слави!” [17, 268]. Та, на жаль, цей потужний заряд внутрішньої енергії живив лише кримінальний таланти Панталахи.

“Світогляд старого зłodія” [15, 497] розкрито в оповіданні “Хлопська комісія”. Правдоподібність зображеного характеру й особливостей внутрішнього світу персонажа досягається в оповіданні завдяки використаній Франком розповіді старого зłodія Михайла Забранського, що стала основою твору, причому автор намагався “задержати по змозі тон і склад первісного оповідання”

[15, 497]. Відтак, перед читачем розкривається незвичайний характер “коморового” злодія, який “може, покажеться тут дещо диким і неморальним” [15, 497]. Експресію внутрішніх переживань переступника увиразнює й наративна конструкція твору: розповідь веде сам персонаж-злодій. Перипетії сюжетного руху оповідання виокреслюють різні типи суб’єктних відношень, котрі з розвитком наступних подій стають все більш антагоністичними. Отже, перша пара опозицій – *бідний селянин – багатий “хлоп”* – є, так би мовити, експозиційною парою протиставлень, що увиразнює соціальний статус майбутніх опонентів, непримиренних ворогів, й водночас проектує розподіл ролей у сюжеті твору. Причому в кожній наступній модифікації цих опозицій можна простежити нову іпостась персонажа-злодія, побачити, як змінюється його внутрішній світ. Спочатку (у першій ситуації) психологію бідного селянина розкрито в соціальному аспекті. Майбутній злодій зізнається, що мусить ступити на такий шлях: “Так-таки мушу, бо що ж буду робити, з чого жити? Ремесла ніякого не вмію, ні поля, ні ролі не маю, до роботи ніхто мене не прийме, тільки одно й лишась, що бухацька кумпанія” [15, 236]. Ця психомотивація проектує наступну пару суб’єктних відносин – *злодій – господар*, яка в сюжетній канві оповідання є проміжною, не такою важливою, бо зводиться лише до констатування факту злочину. Пограбовано одного сільського газду. Злодія спіймано. Основне й найстрашніше для нього тільки починається. Так логічно відбувається формування найбільш антагоністично загостреної пари опозиції – *жертва – кат*, яка актуалізується у свідомості схопленого злодія, відчутна в його зовнішній реакції – в юрбі людей очі злодія шукають пограбованого господаря і водночас “коментують” побачене: “Високий, крепкий, лицем червоний, як *кат*” [15, 238] (прикметно, що жертву цікавлять передусім фізичні характеристики господаря). Відбувається ситуація упізнання, немовби першого знайомства, що налаштовує злодія-невдачу на песимістичні передбачення. Таким чином, ця пара суб’єктних відношень детермінована звичаєвим “правом” “хлопської комісії”, яке “узаконює” страшні катування схопленого злодія. Причому долучитися до цієї езекуції може кожен: і подорожні “солярі”, які не пошкодували злодієві кількох дротованих шнурів, і “доброзичливець” вїт, що при кожній нагоді “має право дати п’ять буків, не більше” [15, 240], і той-таки господар-кат, який, звісно, має найбільше повноважень. Кожен з антагоністів відстоює своє

право: катований злодій-жертва не розуміє “за що стільки муки?” [15, 243], а жорстокий господар-“хлоп” хоче сам виконувати свій вирок і скаженіє від думки, що не може “відразу задушити” безсоромного грабіжника. Рольову ситуацію жертва – кат в даному випадку ускладнено ще й соціальним моментом, властиво, особливим статусом господаря-“хлопа”, який відзначається надмірною жорстокістю у ставленні до злодія: “Приходилося не раз і солоно, й терпко, а особливо, як чоловік хлопам у руки попадешся. Тоді вже проси, не проси, плач, не плач, нічого не допоможе” [15, 236]. Ось як об’єктивує свої внутрішні почуття катований злодій після ночі, проведеної в домі господаря-“хлопа”: “Цілу ту ніч я ані ока не зажмури́в. Що я витерпів за тих кілька годин, того, певно, було б мені потроха стало й на десять літ. Уже гадав, що може, кров мене залле, і просив Бога, щоб післав мені смерть. Але де там! Іншому би, щасливішому, може, було б і сповнилося те, але не мені. <...> тота ніч була, може, найтяжча і найдовша в моїм життю” [15, 242]. Після страшно́ї езекуції злодієві вдається втекти. І, що найважливіше, він свідомо визнає: “А скоро на світ, я знов буду мусив до свого – по чужих коморах шарити” [15, 236]. Злодій добре схова́в особливість свого ремесла: “се також бистрий кінь – день поїдеш, а за хвили́ю впадеш, та й знов сюди” [15, 236], – отже ж, і не збирається покидати давно засвоєного способу заробітку, час від часу знову з’являючись в дім того самого газди, який вже тепер боїться цього грабіжника. Відбувається перерозподіл ролей, а відтак зворотня модифікація суб’єктних відношень.

Фабула оповідання “Хлопська комісія” надто симпліфікована в підісвому плані, що зумовлює певну хронотопну обмеженість. Дія твору ніби спиняється на тому моменті, де вказано, що “коморові” крадіжки злодія продовжуються. Але напочатку оповідання подано одну промовисту репліку головного героя, самого злодія, яка фактично мала б стати не лише фінальною фразою твору, а й у значній мірі увиразнити наступні події життя “старого злодія”, хронологічно доповнити їх: “Ну, що, така вже, видно, чоловікові дорога судилася. Чи від долі, чи від злих людей – хто то знає? Досить, що таке життя! От уже отсе двадцятий рік у криміналі сиджу, а ви гадаєте, що то пальцем перекивати?” [15, 236]. Так специфічно, наче й без втручання автора в хід розповіді, виявляється й Франкове ставлення (не тільки співчутливе) до цього персонажа. Хоч би скільки разів злодій повертався до свого ремесла, його життя

безперспективне, приречене бути лише гірким досвідом “хлопських комісій” та узаконених криміналів.

Загалом мотив “спійманого злодія” не новий в українській літературі. Відомий він у творчості П. Куліша, Д. Марковича, Марка Черемшини, В. Стефаника. Саме Стефаникове оповідання “Злодій” стало для Франка предметом розрізнення “старого” й “нового” в українській літературі. Причому “старим” способом написання Франко називав свою ж таки “Хлопську комісію”. “Порівняння тих двох оповідань може, по моїй думці, дати найкраще зрозуміння нової манери, нового способу бачення світу крізь призму чуття й серця не власне авторського, а мальованих автором героїв. Повторяю, тут уже не сама техніка, хоча вона у Стефаника всюди гідна подиву, тут окрема організація душі, річ, якої при найліпшій волі не потрапиш наслідувати” [35, 109], – зауважує Франко у статті “Старе і нове в сучасній українській літературі”.

Якщо зіставити сюжетну конструкцію Стефаникового оповідання з Франковою “Хлопською комісією”, то спільним для обох творів є лише зовнішньо-подієва ситуація спійманого злодія, ускладнена конфліктом грабіжника та господаря, стосунки між якими значно відрізняються порівняно з “Хлопською комісією”. Цю різницю яскраво демонструє початок оповідання у Стефаника: “Посеред хати стояли два дужі, моцні хлопці. Сорочки на них подерті, лиця покровавлені”¹⁴. Таким чином, сильно виражена у Франковому творі опозиція *жертва – кат*, тут нівелюється ситуацією односоціального статусу злодія й господаря. Цей принцип стає основним критерієм “хлопського” суду, який чинять три газди. Для “карно-процесуальної” практики сільських господарів важливий насамперед суспільний статус злодія: “А як ти, ци нашої мужицької ложи, ци міщанської, ци панської?”, – запитують вони злодія. “Бо інакше до тебе застосуємося. <...> Бо мужик твердий, до него траба твердо братиси”¹⁵. Ще один цікавий момент у відносинах злодія й господаря у Стефаниковому оповіданні – постійна комунікативна атмосфера, діалог, який, по суті, сприяє розкриттю характеру кожного з персонажів, зокрема “м’якої натури” газди й несподіваного катарсисного моменту у психіці спійманого злодія.

¹⁴ Стефаник В. Злодій // Стефаник В. Повне зібр. творів: У 3 т. – К.: Вид-во Академії наук УРСР, 1949. – Т. I. – С. 159.

¹⁵ Там само. – С. 162.

Забувши, зрештою, про свій злочин, він понад усе бажає поцілувати руку господаря. Для злочинця це має стати своєрідним актом родичання, зближення, а відтак, можливо, й прощення. Далі цей момент духового катарсису у психіці злодія екзальтується: “Я ще хочу образ цулувати, я ще хочу поріг, я хочу всіх, всіх, де хто є на світі”¹⁶, – афектовано кричав злодій.

Аналогічна колізія розгортається в оповіданні Марка Черемшини “Злодія зловили”. Героєм оповідання, властиво, тим спійманим злодієм, є підліток-сирота Юра, якого сільська громада карає за своїми суворими законами тільки за те, що, три дні не ївши, голодний хлопець висав молоко в сусідської корови. Автор досягає високої майстерності у розкритті внутрішнього світу самотньої, скривдженої дитини, яка через жорстокий вердикт громади стає “головним” постриженням злодієм у селі. Психологічні переживання малолітнього “злодія” акумулюються в його моральній свідомості: Юрко витримує страшні фізичні тортури розгніваних сусідів, але усвідомлення вироку громади стає для нього нестерпним. “Він знав, що головних злодіїв стрижуть у селі, знав, що то великий сором, і тому не стямився від плачу”¹⁷.

Доля спійманого злодія-конокрада в оповіданні Д. Марковича “На Вовчому хуторі” наперед визначена звичасм степу: “коли піймають конокрада, то живого з рук не випустять – уб’ють і скажуть: “Собаці собача й смерть””¹⁸. Цей закон добре відомий і схопленому злодієві, який навіть не наважується втікати чи просити прощення, мовчки зносячи усі тортури господарів Вовчого хутора. Каральний процес цих “суддів” має свою чітку процедуру: дізнання, “люті муки, немилосердна бійка”, а далі – “собача смерть” винного. Тому тут, на відміну від Стефаникового “Злодія”, комунікативну ситуацію між господарями та злодієм редуковано до мінімуму кількох перерваних реплік конокрада: “Я тільки що утік од злиднів та неволі... ніколи я не крав <...>”¹⁹. Проте це зізнання в сюжеті оповідання є не лише психомотиваційним чинником, а й виконує рівночасно роль своєрідного психологічного пуанта, що увиразнює біографічний паралелізм

¹⁶ Там само. – С. 164.

¹⁷ Черемшина Марко. Злодія зловили // Черемшина Марко. Твори: В 2 т. – К.: Наук. думка, 1974. – Т. 1. – С. 73.

¹⁸ Маркович Д. На Вовчому хуторі // Маркович Д. По степах і хуторах. – К.: Дніпро, 1991. – С. 75.

¹⁹ Там само. – С. 96.

опонентів – злодія й головного господаря Вовчого хутора – втікача Тараса Вовка, доля якого “похожа на долю оцього злодія”²⁰.

Чи не найнесподіванішою в оповіданні є його розв’язка, яка, фактично, руйнує запрограмоване на початку твору передбачення трагічної долі конокрада. В хаті Тараса Вовка з’являється досі непомічена ніким дівчинка – внучка господаря, яка, ставши, свідком страшної екзекуції спійманого злодія, у присутності озвірілих “суддів”, мов той ангел-миротворець, виголошує свій аргумент на захист злодія: “Простіть його!.. У його дітки є... Маленькі дітки... Простіть!..”²¹. Відбувається момент внутрішнього прозріння, примирення цих крайніх екстрем людської сутності, внаслідок чого “смертельний” вердикт жорстоких суддів змінюється християнською ідеєю всепрощення: “Нехай його Бог простить!.. Молись Богу”²², – з полегшенням говорять господарі Вовчого хутора, а відтак приймають Степана до своєї громади.

В оповіданні П. Куліша “Про злодія в селі Гаківниці” психомотивація вчинку аналогічна (як у “Хлопській комісії”) – прагнення безземельного бурлаки-сироти стати господарем: “Хоч би мені або вкрасти де абощо, чи не розжився б я хоч трохи?”²³, – роздумує сільський злодій Дмитро Гарбуз. Цікаво, що йдучи “на справу”, злодій мусить виконати своєрідний ритуал – кожну крадіжку він розпочинає молитвою: “Господи! Ти мене закрив од людського ока: закрий мене ще раз! Нехай я буду господарем, як і всі люде”²⁴. Проте згодом ця злодійська манія стає справжньою хворобою, коли для злодія вже не важливо, для чого і що красти, матеріальні спонуки вчинку поступаються силі злодійської пристрасті, у якій, заповнений хронічною звичкою, злодій визнає: “без крадіж нема мені життя на світі”²⁵. Тому й насмівився він пограбувати церковне добро, яке “сам Бог стереже”. Спійманий на гарячому вчинку, злодій до кінця життя виконує справді гуманний і раціональний присуд громади: “Нехай три роки паламарює в церкві, нехай три роки приймає до себе всякого

²⁰ Там само. – С. 78.

²¹ Там само. – С. 82.

²² Там само. – С. 82.

²³ Куліш П. Про злодія в селі Гаківниці // Куліш П. Твори: В 2 т. – К.: Наук. думка, 1994. – Т.1. – С. 187.

²⁴ Там само. – С. 188–189.

²⁵ Там само. – С. 189.

подорожнього, странного, нехай даремне всякого прочанина й проїжджаючого контентує, і щоб ніхто, поки й живе на світі, інше його й не звав ні на ймення, ні на прізвище, як злодій”²⁶. На відміну від оповідань Франка, Стефаника, Марка Черемшини, в яких сутічка злодія й господаря доходить до вкрай загостреної, здебільшого фізичної, форми протистояння, у Кулішовому творі показано безконфліктне вирішення проблеми спійманого злодія, ситуацію взаємного примирення громади й крадія (зрештою, до такого ж примирення доходять і персонажі оповідання Д. Марковича).

Специфічний психотип злодія розкривається у Франковому оповіданні “На вершку”. Його персонаж – Ежен – за психічними характеристиками й психомотивацією вчинку дещо схожий з Адамом Торським (“Основи суспільності”), бо ж, як і він, шукав радощів життя в розпусних компаніях свого товариства, у пишних готельних оргіях, щоб “так, свobodно, в товаристві, порадуватись усім тим, що дати може молодість, охота та достаток” [15, 171]. Ежен спонсорує тритижневі розгульні бенкети, викравши для цього у свого “вуйка” 10 000 ринських. Поведінкою Ежена керує прагнення духової і фізичної свободи, раніше обмеженої “тісними рамками вуйкової дисципліни” [15, 196]. У товаристві університетських друзів, які також відзначалися невисокими моральними принципами, Ежен відкрив для себе інший світ, вільний від догматичних приписів “старопольської моральності”, чужих морально зобов’язувальних приписів, схоластичного виховання, постійного тиску “добро-зичливого” вуйка. В такий спосіб він намагався компенсувати ті втрачені роки своєї молодості, отже, брав від життя сповна. Розгульне товариство, весела хмільна компанія, пишні й дорогі готельні апартаменти – улюблений антураж нового Дон-Жуана. Біда лише в тому, “що не свобода сама собою, але зле ужита свобода всьому вина” [15, 183]. Усе приємне дуже швидко завершується. В одній газетній публікації Ежен прочитав повідомлення про його розшук та обвинувачення за фактом пограбування. В цьому епізоді вектор сюжетного руху сповільнюється: з епіцентру готельної світлиці, де “зосередилось усе життя, увесь рух, увесь блиск” [15, 164] він переміщується в епіцентр Еженової душі – відбувається емоційне саморозкриття персонажа, намагання осмислити причини свого морального падіння.

²⁶ Там само. – С. 191.

Символічною в контексті оповідання є поява старого діда кольпортера і його розмова з Еженом, що становить собою зіставлення різних етичних позицій, переломлених через часову призму людського досвіду. Якщо Ежен “вважає себе *паном* власної долі” [15, 174], по-дитячому вірячи, що нею можна як завгодно маніпулювати, то зріла життєва мудрість старого кольпортера переконує в іншому: “така вже *доля панує* на сім світі” [15, 175]. Властиво, це те, чого не хоче прийняти Ежен, який, зазнавши вже панування вуйка, не хоче більше визнавати над собою ніякого абсолюту. Він – пан своєї долі. Але істинність закону життєвої ієрархії все ж належить старцеві, який добре розуміє закономірність буття й по-своєму формулює непорушний закон світобудови: Світ “так як те колесо: одна частина наверху, а друга мусить же бути насподі” [15, 175]. Властиво, цю тезу старця, закладену також і в назві оповідання, дешифрує своїм життям сам Ежен, спершу проводячи її на вербальному рівні, як констатацію виходу з аристократичного товариства свого вуйка і його сподвижників: “Я буду жити їм на упір! Перед їх очима буду ходити в простій серм’язі, перед їх очима зйду з їх фальшивого *вершка* на *дно*, туди, де вони й заглянути не ласкаві” [15, 188]. Цей ритуал сходження з вершка на дно, властиво, обертання “світового колеса”, дійсно відбувається: Ежен сходить з “вершка”, але не в плані ідейному, духовому, як це він декларував, опинившись перед загрозою арешту, а радше в буквальному сенсі. “З вершка” готельної світлиці, кинувшись у вікно, він падає “на дно”.

Натуралістичний експеримент Франка з його намаганням зазирнути у нетрі збоченої людської психіки, збагнути причини душевних аномалій, складну біопсихічну мотивацію пристрастей і вчинків ще раз засвідчує особливе зацікавлення письменника **патологічними типами**, яких можна найяскравіше проаналізувати й представити з погляду теорії акцентуйованих типів К. Леонгарда. Письменник намагається показати, як нескеровані пристрасті, ситуація затмареної свідомості приводять людину до несвідомого вчинення злочину та небачених форм жорстокості. Усіх представників патологічного типу у творах Франка (Бовдур, Прокіп, Баран) можна охарактеризувати як “застрявально-збуджених особистостей”²⁷, яким властива “патологічна стійкість афекту”²⁸. Влада

²⁷ Леонгард К. Акцентуированные личности. – С. 305.

²⁸ Там само. – С. 74.

егоїстичного темпераменту робить цих злочинців злопам'ятними й мстивими. Вони образливі, імпульсивні й легкозбуджувальні.

Вражене самолюбство Барана ("Перехресні стежки"), спричинене зрадою дружини, спонукало його помститися невірній жінці, яку в припливі імпульсивних реакцій Баран "виніс за місто, сонній зв'язав руки, здушив горло, а потім кинув у воду" [20, 199]. Спалахи безпричинної жорстокості Прокопа ("Панталаха") привели його до страшного братовбивчого злочину: "покишений дома зі своїм молодшим братом, він розрубав йому сонному голову сокирою" [17, 236]. У поведінці такого типу патологічних особистостей вирішальними є не розсудливість чи логічна мотивація вчинків, а потяги, інстинкти, неконтрольовані емоції й пристрасті, так звана акцентуйована емотивність.

Розумові задатки Прокопа замінені його емотивним інтелектом: "Був се напівдіот, нездібний ні до якої праці, що вимагала якої-будь напруженої та витривалої духової діяльності, та натомість похліпливий до сильних вибухів дикої пристрасті або до вчинків цілком бездумної та безпричинної жорстокості" [17, 236]. Бовдуровий же рівень інтелекту затьмарений перцептивними відчуттями його улюбленого стану вічного сп'яніння. Розумовий апарат патологічних злочинців виформовує й специфічну сферу їхніх бажань. Бовдур прагне бодай один день поїсти й випити досхочу, щоб поринути у хаотичний вир беззв'язних відчуттів, а Прокіп постійно видумує нові тортури для свого найбільшого ворога – тюремного наглядача Спориша, які за жорстокістю перевищують способи будь-яких катувань. В епілептоїдній конституції Баранової психіки помітною є його хвороблива підозрілість, яка супроводжується недовір'ям до всіх та нав'язливими думками й ідеями, згідно з якими Баран має попередити людей про прихід Антихриста.

За визначенням М. Бенедикта, Прокіп і Бовдур належать до типу "здегенерованих осіб (виродків)", "психічна сутність яких від народження виявляє настільки глибокі прогалини у розумовій та емоційній сферах, у сфері стимулів і гальмуючих психічних уявлень, що вони зовсім не можуть опиратися злочинам, коли лишень потрапляють в обставини, які сприяють злочинним діям. Ця група переважно постачає злочинців найтяжчої категорії"²⁹, про що свідчать особливо жорстокі форми їхніх злочинів.

²⁹ Франко І. Моральні типи // Укр. літературознавство. – Вип. 64. – С. 152.

Представники патологічного типу злочинців (“збуджені особистості”) здебільшого наділені атлетичною тілобудовою й вирізняються великою фізичною силою, яка в стані афекту проявляється у формах агресивної жорстокості. За спостереженнями К. Леонгарда, “якщо їм щось не подобається, вони не шукають можливості примиритися, їм не властива терпимість. Навпаки, і в міміці, і в словах вони дають волю роздрозливості, відкрито заявляючи про свої вимоги або ж зі злістю відступають”³⁰. Прикладом цього може бути Бовдуровий інцидент з хлібом. У відчутті постійного голоду Бовдур накинувся на свого сусіда по камері, який не дав йому хліба й з афектованою злістю жбурнув тим хлібом, що його щиро дав Темера.

Подібною агресивною жорстокістю відреагував на образі Стальського Баран (“Перехресні стежки”). Вияви цього патологічного афекту Франко майстерно зображає через натуралістичну техніку портрета: “Баранове лице посатаніло. Затиснені зуби заскреготали, очі дополовини виперлися з ямок, із закушених губ бризнула кров, і він з несвітським, горляним криком як ошалілий кинувся на Стальського” [20, 197].

Окрім спалахів дикої пристрасті, схильності до жорстоких вчинків, цьому типові злочинців властива й депресивна настроєвість. У рефлексіях Бовдура вона проявляється через сумні затаєні спогади про щироного друга та ніжну кохану дівчину: “Бо вони обоє силою контрасту споріднені з його душею, доповнюють її” [15, 152]. Депресивність Барана викликана його нав’язливими бажаннями повернути загиблу дружину.

Найбільш психологічно ускладненим у цьому патологічному типажі є, на нашу думку, постать Бовдура, людини без імені і без роду, що, опинившись “на дні” суспільності, прагне про задоволення лише своїх фізіологічних потреб. За письмєнниковою характеристикою, Бовдур – “різка, самолюбна, дика, немов кільчаста натура” [15, 151]. Ця “кільчастість” виявляється у циклічності його психопочуттів, у спонтанному процесі наростання й зміни емоційних реакцій. Проте психологічний тип Бовдура Франко не лише окреслює як винятково патологічний, а й показує мотиваційний аспект його психічної організації. Тим-то на Бовдурів злочин автор пропонує дивитись не як на явище побутового, розрахункового криміналу, а як на складний, навіть трагічний, людський феномен.

³⁰ Леонгард К. Акцентуированные личности. – С. 89.

Внутрішній корінь Бовдурового злочину – це почуття ізоляції, відірваності від світу й людей, властиво, той, за словами В. Франкла, “екзистенційний вакуум”³¹, у якому опиняється людина, позбавлена усіх життєвих радощів, приречена на вічну самотність і голодне існування. Аналізуючи художній тип Бовдура, Л. Гаєвська говорить про його “соціальну біографію”³², яка прирєкла Бовдура на роль вічного наймита й прибулди. У відомому внутрішньому діалозі злочинця, властиво, діалозі з приводу мотивів злочину, подано своєрідну теорію переступу самотньої, відкинутої всіма людини, й навіть прочитується Бовдурова спроба певної етичної виправданості протизаконного вчинку. Для Бовдура цей злочин стає не лише матеріальною спонукую, а й вирішенням онтологічної проблеми життєвої невлаштованості, а згодом й усвідомленням людської сутності. Відчуття відмежованості від світу зла й несправедливості, закорінене у глибині Бовдурової душі, після злочину виступає назовні. Він свідомо хоче відокремитися від людей і суспільства, причетних до його життєвої трагедії.

Явище психопатології Франко намагався осмислити як з погляду біологічної організації людини, так і в аспекті її соціальності, подивитися на патологічну особистість не лише як на певну аномалію, проблемний тип, а й як на складну внутрішню трагедію людини, в якій акумуляція різних душевних переживань спричиняє вибухи звірячої жорстокості. Про це, зокрема, писав С. Єфремов: “Франко не так цих людей судить та гудить, як вияснює, чому вони саме такими, а не іншими поробились; з нього не так суворий та немилосердний суддя, як люблячий учитель, що тільки показує на негативних прикладах, як люди відхиляються від нормальної людської натури”³³.

У зображенні патологічних типів злочинців найяскравіше виражено Франкові принципи натуралістичного мистецтва. Проте, як зауважує М. Ткачук, “український прозаїк уникав голого натуралістичного відображення дійсності. Франкові не імпонувала песимістична натуралістична концепція людини”³⁴. Бачимо-бо, як письменник зображає моменти морального прозріння, духового

³¹ Франкл В. Человек в поисках смысла. – С. 126.

³² Гаєвська Л. Іван Франко: Романтизм, натуралізм, реалізм? – С. 139.

³³ Єфремов С. Співєць боротьби і контрастів. – С. 151.

³⁴ Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції): Авторсф. дис. ... докт. філолог. наук. – К., 1998. – С. 10.

одужання навіть найжорстокіших, морально деградованих особистостей, вірячи в перманентну добру природу людини.

Наступним типом персонажів-злочинців є **розбійницький** тип. До нього можна віднести Семка Тумана (“Лель і Полель”), Флавіана (“Оповідання про розбійника Флавіана”), діда Гарасима (“В тюремнім шпиталі”). Перипетії злочинної долі розбійників вибудовуються за однотипним життєвим алгоритмом: шлях злочину і гріхів – подієва ситуація, своєрідний морально-етичний перелом у свідомості – катарсис.

Історію морального падіння і втрати єднального зв’язку зі світом, складну драму внутрішніх суперечностей у долі Семка Тумана та діда Гарасима письменник репрезентує у сповідальному слові колишніх злочинців. У розповідях-рефлексіях в’язнів, яких від колишніх злодіянь віддаляє велика хронологічна дистанція, проте нерозривно пов’язує з ними важка морально-психологічна рана, прочитується символічна притча про розбійника.

“Оповідання про розбійника Флавіана” можна розглядати як логічне вкраплення (властиво, композиційну зав’язку) у сюжет попередніх творів про розбійників Семка й Гарасима. Флавіан постає своєрідною біографічною експозицією цих типів. Сюжетні й внутрішньо-психологічні колізії життя розбійників Семка та Гарасима об’єднано досить поширеним у світовій літературі мотивом скаргу. Символічний образ скаргу у Франкових творах позбавлений містичності, він є, властиво, засобом амбівалентної характеристики героя, спробою показати його психологічну еволюцію. Таким чином, образ скаргу зазнає у творах певних модифікацій: спершу – це матеріальна категорія, яку ціною злочинів і жорстокості прагнуть здобути злочинці. На схилі життя, для знесилених внутрішньою тривогою й докорами сумління колишніх переступників, цей скаргу є мовби духовим спасінням. Злочинця зцілює “свідомість того, що його злочин може принести добрі наслідки в будущині” [22, 439]. Тому переступники прагнуть використати свій скаргу для добра й справедливості як мізерну компенсацію за колишні гріхи. Інша модифікація образу – це скаргу-тягар, який усе життя несуть на плечах злочинці, й лише в нащадків, молодого покоління, внаслідок художньої модифікації, цей образ набуває свого ідеального символічного наповнення – це скаргу душі, чистого сумління й високої моралі. Так реалізується концептуальний у прозі письменника мотив переродження розбійника.

Інший тип – “непокаяного розбійника” – зображено в оповіданні “Чиста раса”, де психологію злочинця Яноша представлено крізь призму етнонаціонального чинника, висунутої позитивістами тези про детермінанту “раси” – “спадкової схильності, яка тісно пов’язана із властивостями темпераменту і статури, наприклад, будови тіла”³⁵. У сюжетній канві твору домінує розповідь так званого пана З. про суспільний поступ Угорщини, першорядність угорської нації. При цьому пан З. відверто дискримінує й принижує інші нації, найперше українців та євреїв. Свої апіорні міркування цей апологет “чистої раси” аргументує так: “Чиста раса, пане, в крові грає, як у расового коня” [20, 23]. Відтак, на думку пана З., уособленням чистокровного представника угорської нації й доказом вірного слуги є його лакей Янош: “Отсе расовий маляр! Чудо не чоловік. Проживеш день у його товаристві, глядиш на нього збоку, то попросту так тебе щось підносить, душа в тобі росте, кріпшає віра в велику будущину нації, що може видавати такі одиниці” [20, 23]. Достовірний психотип цього слуги відтворює в дещо анімалізованому плані син-гімназист пана З.: “Такий у нього [Яноша – *А. III.*] якийсь вид, мов у тої кусливої собаки, що лащиться, на животі повзає, але так і чуєш, що вона може загарчати і кинутись на тебе” [20, 24]. Таким чином, у творі виникає інтрига, ускладнена двома різними суб’єктивними оцінками: то хто ж насправді цей Янош? І коли, врешті, він з’являється в купе потяга – в душі оповідача-подорожнього розвінчуються аргументи щодо відданості й порядності цього лакея, злу природу якого видає не лише “дикий” вираз обличчя, а й необережно кинута ним іронічна репліка, насмішка над “улюбленим” господарем: “Добрый пан! Думає, що Янош не розуміє по-німецьки, а Янош розуміє все!” [20, 27]. Таємницю двох натур Яноша (лицемірно-“доброї” і розбійницької), а відтак і підозру оповідача підтверджено газетним повідомленням, де був “детальний опис страшної події”: “Пана З. і його сина замордовано. Тіла їх найшли страшно покалічені” [20, 27]. Почерк та ім’я вбивці читачеві добре відомі. Так, властиво, й розкривається справжня природа загадкового “чистокровного маляра” й мотивація його загарбницької поведінки: “Нема сумніву, що лакей Янош був перебраним ватажком розбійницької шайки і пішов на службу до пана З. навмисне в тій

³⁵ Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ-початку ХХ сторіч. – С. 51.

цілі, щоби з часом загарбати його масток” [20, 27]. Таким чином, аргументи на користь “чистої раси” спростовано страшним злочином її представника.

У контексті аналізу розбійницького типу авторську увагу привертає психотип в’язня, його внутрішній світ, мотивація поведінки. Франку властивий певний гуманітаристичний підхід до осмислення цієї проблеми. Він здебільшого не заглиблюється у кримінальні справи персонажів-в’язнів, лише побіжно згадує інкримінований їм злочин. Основне для письменника – намагання пізнати душу, плинність думок і почуттів, уловити і збагнути найменший психічний імпульс у свідомості засудженого. Саме цю волелюбну, стихійну енергію прочитує Франко в очах Панталахи – незвичайної “кримінальської” натури, яка свідомо йде назустріч смерті задля бодай швидкоплинного досягнення моменту свободи.

По-іншому модифіковано проблему свободи в оповіданні “До світла!” Категорія свободи, закорінена в думках і бажаннях в’язня Йоська Штерна, має багатозначні психологічні вияви, її пов’язано з символічним образом світла. Полісемантичність цієї лейтмотивної деталі розкривається через внутрішній світ ув’язненого юнака. Це світло душі, властиво, це щирі, добрі почуття, якими сповнене серце засудженого; далі це світло фокусується в певний просвітницький комплекс – просвітлення, освіта, потяг до знань, через який трагічно гине Йосько Штерн. Його смерть стає своєрідним викликом світу темноти й жорстокості, у якому безневинно нищиться людське життя.

Іншою художньо-психологічною модифікацією образу світла, пов’язаною з рецепцією в’язня, є образ світла-волі, яку Йосько осягає лише після смерті. Наприкінці твору образ світла сакралізується – це “Боже світло” [18, 116], до якого повинна тягнутися кожна людина.

Світовідчуття в’язня можна уявити як своєрідні психологічні фази, що проходять через його свідомість: фаза первинної реакції, фаза адаптації, фаза апатії. Перша фаза, властиво, є найскладнішим періодом для засудженого. Цю реакцію Франко здебільшого зображає через перцептивні чи слухові відчуття людини, котра вперше потрапила в інший мікросвіт. Її дратує затхла атмосфера камери, постійна темнота й бруд, щоразовий брязкіт колодки у дверях і скрегіт ключа, яким вартовий кілька разів на день відмикає камеру. Цей хаос нових негативних вражень спричиняє у в’язня-новачка афектовані реакції, невротичні спалахи.

У фазі адаптації показано момент психологічного примирення людини зі своїм становищем. Важливу роль тут відіграє тривале відбування терміну. Семко Туман десять років перебуває у в'язниці, а дід Гарасим “вже тридцять літ кримінали витирає” [20, 157]. Внаслідок цієї адаптації злочинці стають мовби господарями камери, своєрідними авторитетами для інших в'язнів. І водночас саме у фазі адаптації відбуваються процеси тривалих внутрішніх рефлексій, осмислення злочинів, їхня оцінка чи засудження, що, як правило, переходить у фазу апатії – пасивного сприйняття життя. Цей психологічний період позначений понурою настроєвістю й реzigнацією, але він важливий також своїми морально-етичними наслідками. У свідомості Семка Тумана, Гарасима панує відчуття зайвості у світі, втрати сенсовності життя, тяжіння вчинених злочинів. Але саме на прикладах цих в'язнів Франко показує, що життя можна наповнити благородним сенсом навіть у моментах, коли воно згасає, коли людина дистанційована од вільного світу. Якщо особистість осмислила свої помилки й готова робити добро, тоді життя не може втратити сенс навіть для найгіршого переступника.

Проблему психології в'язня в контексті соціальної філософії Франко осмислює в оповіданні “На дні”. Авторський погляд передається у рефлексіях персонажа твору – Андрія Темери: “Кільки горя, пекучого, несподіваного і таємного, ворушилося перед його очима в тій темній, поганій клітці!.. Адже се все перед ним – люди, його брати, так само, як і він, уміючі чути красу й погань життя! А ті, що їх заперли сюди, що їх держать у тій огидній ямі, – адже се також люди, батьки дітям, працюючі на хліб, уміючі так само, як і він, чути красу й погань життя! Як же це так, що тут нараз видніється така страшенна пропасть між людьми а людьми?” [15, 116]. Це-таки запитання Франко осмислює чи не в усіх творах, бачачи причини людської жорстокості в духовій, моральній прірві між людьми. Так постає ще одна іпостась письменника – апостола примирення, прощення, людинолюбства, захисника правди, свободи кожної людини.

Наступним типом персонажів-злочинців, котрий постає у Франкових творах, є **садистичний**, або **деструктивний тип**, за психологічними ознаками дуже близький до патологічного. Репрезентанти цього типу – Валер'ян Стальський (“Перехресні стежки”) та Олекса Довбушук (“Петрії і Довбушуки”). Схильність до садистичних вчинків простежується і в Довбушукових синів. Т. Пастух зараховує Олексу Довбушука до злодійського типу, але,

на наш погляд, попри переконливі ознаки злочинської поведінки, психомодель Довбушука більш психічно ускладнена, властиво, деструктивна з вираженням рівнем акцентуації.

Найприкметніша риса садистичного типу – руїнистська енергія, що виявляє себе в усіх способах поведінки переступника: своїми злочинами Довбушук руйнує сім'ю, рід, заповіт предків (використати Довбушів скарб для загального добра і згоди), нищить цілісність і спокій роду Петріїв, і врешті, наприкінці роману, духово й фізично руйнує себе. Деструктивний потяг Стальського виявляється у його звичаю ставленні до дружини – зруйнувавши в самому зародку гармонію та щастя своєї сім'ї, він тільки й тим живе, що придумує різні способи знущання над жінкою: “<...> те, як він поводить себе зі своєю жінкою, то таке дике, таке нелюдське <...>” [20, 190].

На думку Е. Фромма, “всі форми садизму походять від первинного бажання цілковито підкорити собі іншу людину, “поглинути” її, перетворивши в безпомічний об'єкт своєї волі. Й чим більше це бажання супроводжується деструктивною тенденцією, тим у жорстокішій формі проявляється садизм”³⁶.

Патологічну схильність Стальського до знущань показано ще в експозиції його характеру: через огидливі спогади головного героя про те, як на очах дітей Стальський жорстоко мордував kota за те, що вкрав у нього шмат ковбаси. Цей вчинок наче прогнозує майбутню еволюцію характеру “натхненного мучителя з природи”³⁷.

Проводячи садистичні експерименти на дружині, Стальський лицемірно похваляється Рафаловичеві досягненнями у сфері домашньої тиранії й констатує стратегічне кредо в застосуванні власних знущань: “Я роблю своє діло помалу, спокійно, холодно <...>” [20, 211]. Цю рису в характері Стальського Ю. Янковський називає “цинічним милуванням власною жорстокістю”³⁸.

Патологія характеру Стальського виявляється у психічній сфері його інтересів та схильностей – у деструкції усього людського. Він лицемірно топче все, що не підпадає під його життєву філософію. Прикметно, що свої жорстокі вчинки Стальський аналізує з позицій права (очевидно, його посада судового офіціала тут відіграє не останню роль), бо, як вважає він, жоден його вчинок, навіть

³⁶ Фромм Э. Психоанализ и этика. – С. 124.

³⁷ Єфремов С. Співєць боротьби і контрастів. – С. 176.

³⁸ Янковський Ю. Великі знавці людських душ: (Достоевський і Франко). – С. 199.

найнеморальніший, “не підпадає під юридичні параграфи” [20, 214], отже, залишається безкарним. У цьому контексті звучить певний натяк письменника на потребу реформи тогочасного судового законодавства, зокрема сімейного права. З іншого боку, Франко показує аномальність людської свідомості, яка живе не за покликом людяності, традицій народної моралі й етики, а узгоджує свої вчинки з приписами формальних, часто суперечливих самій дійсності й логіці, юридичних порядків.

Психологія садизму, за Франковим психоаналітичним дослідженням, породжена виявом “іраціональної ненависті, закоріненій в самому характері людини”³⁹. Ця ненависть виявляється у полегшенні та радості від задоволення цього почуття. У свідомості Стальського ця ненависть є абсолютною, проявляється в антипатії до усього живого, до оточення, до самого себе, до життя, що виливається в явище соціальної агнозії. Така людина є наче мертвою, бо постійно живе переповненим бажанням завдати комусь болю, страждання, у її душі відсутній потяг до прекрасного. “Я не знаю, – зізнається Стальський про свої почуття, – як я ще досі не одурів, наповнюючись день у день від десятих літ, такою *ненавистю* і таким огірченням!” [20, 200]. Вияв ненависті стає характерологічною константою для Олекси Довбушука. У психології злочинця та акцентуїрована ознака зазнає модифікації – “*смертельна* ненависть ко Петріям”, впоєна Олексі ще батьком. Усі наступні психологічні витки Довбушукового характеру еволюціонують як різні вияви цієї ненависті – до роду Петріїв, до своїх спільників – лісових волоцюг, до батька й брата, і наприкінці твору – як ненависть до того способу життя й фатальних scarbів, які привели його на злочинну дорогу.

У романі поведінку Довбушука мотивовано його характером. “Переконавання, що він мусить стати великим багатцем, що йому належаться Довбушеві гроші, попирало ще більше вроджене його ліни्वство <...>” [14, 46]. Злочинна поведінка Олекси характеризує його як хитрого, підступного й водночас надзвичайно жорстокого, впертого й небезпечного злодія, у душі якого повністю відсутні етичні первні.

Характер Олексиних синів Франко вибудовує за принципом взаємодоповнення – Сенько і Ленько перейняли усі навички злочинного хисту свого батька і, властиво, продовжили започатковану ним погоню за фатальними scarбами, зовсім не поступа-

³⁹ Фромм Э. Психоанализ и этика. – С. 222.

ючись жорстокими, злочинними способами досягнення мети (причетність до самогубства коханої Андрія – Олени, жорстоке вбивство Кирила Петрія).

За психофізіологічною класифікацією переступників, яку подає М. Бенедикт, злочинне тріо Довбушуків (батька і синів) можна віднести до категорії “запеклих злочинців” (*Homo criminalis neurasthenicus*). Основною прикметою цієї групи вчений вважає вроджену чи набуту в дитинстві неврастенію різних видів (фізичну, моральну, естетичну, розумову) – “швидке виснаження нервової енергії, поєднане з неприємним відчуттям ослаблення”⁴⁰. Для психічної конституції Довбушуків визначальною є фізична неврастенія, тобто відраза до праці. Ця риса стає основною конкордантною властивістю цілого роду Довбушуків. “Фізична неврастенія є передусім витворювачем волоцюг. Коли відраза до праці поєднується із жадобою споживання, виникає злодій, фальсифікатор, розбійник. Тут маємо справу з суспільним елементом”⁴¹. Таким чином, те, що Бенедикт зумів відстежити на практиці, зокрема психофізичний механізм формування професійного злочинця, Франко майстерно показав у художньому тексті, зобразивши генезу становлення цілої династії переступників.

Сенько та Ленько є основними функціональними суб’єктами в розгортанні детективного сюжету роману. Як і натуралісти, велику роль у мотивації поведінки Франко відводить темпераментові, показуючи контрастні психологічні моделі братів-переступників: Сенько “був молодший і більше сангвінічного темпераменту, котрий, як скоро вибухає гнівом, ненавистю і злобою, так само скоро готов стратити духу і відвагу” [14, 86], – “противно же брат його був властивий тип родини Довбушуків, – повільний у слові, но енергійний і скорий в діланні” [14, 87]. Імпульсивність молодшого Довбушука компенсувалась розважністю й енергійністю другого, що давало їм змогу упевнено здійснювати злочинні афери й уміло змінювати маски перед своїми противниками.

Психологічно складним у злочинницькому типажі Франкових творів є **імпульсивний тип** переступника. Цю імпульсивність виражено як на емотивному рівні психіки, так і в мотиваційному аспекті злочину. Чи не єдиний представник цього типу – Регіна Твардовська (“Перехресні стежки”). За словами Т. Пастуха, вона

⁴⁰ Франко І. Моральні типи // Укр. літературознавство. – Вип. 64. – С. 151.

⁴¹ Там само. – С. 152.

є “модифікацією образу фатальної жінки. З усіх представниць означеного типу Регіна має найбільшу психологічну обробку”⁴².

Мотиви вчиненого Регіною злочину пояснює її психічна конституція “дистимічної особистості” – “за натурою серйозної і звичайно зосередженої на темних сумних моментах життя значно більшою мірою, ніж на радісних”⁴³. Не випадково у сферу спомину жінки потрапляють лише ті враження й події, що спричинили її життєву трагедію й психічну ізоляцію. За вироком долі Регіна стала живою власністю деспотичного чоловіка, проте вона навіть не робить спроб змінити свого життя, а, змирившись з долею, покірно зносить різні знущання. У свідомості Регіни міцно закладені категоричні патріархальні поняття сімейної субординації, і тому вона керується не голосом серця чи інстинкту, а нормами традиційного матримоніального закону, через який не може переступити шлюбної присяги. Всупереч затаєним любовним почуттям, вона категорично відмовляє Євгену, аргументуючи своє рішення сімейною вірністю: “<...> я шлюбна жінка... чесна жінка” [20, 278]. Проте приховані справжні почуття Регіни щоразу сильніше виходять на поверхню її емоційних станів, спричиняючи складні суперечності і внутрішні докори за власну пасивність і невміння боротися за своє щастя.

Розполовиненість внутрішньої структури Регіниної психіки зумовлює конфліктність двох рівнів її буття – покірного терпіння й прагнення духового вивільнення. Останнє бажання, стаючи позасвідомим мотивом, виявляє себе в афектованих реакціях, що спричиняють імпульсивний злочин Регіни: у стані божевілля вона вбиває свого ненависного чоловіка. Тут можна говорити про парадоксальний імпульсивний злочин, жорстокі форми якого суперечать внутрішньому – доброму, меланхолійному й чутливому – укладові Регіни.

В акті імпульсивного злочину, як зазначає А. Зелінський, “сильне душевне хвилювання (афект) обмежує регулятивну роль свідомості й волі”⁴⁴. У Регіниному злочині мотиви формуються у підсвідомості, перебувають десь на маргінесі її свідомості, а керує цим напівбожевільним учинком лише яскраво виражена експресія, імпульсивність внутрішніх реакцій, котра після довготривалого пресу свідомості вивільняється назовні у формі жакливого злочину.

⁴² Пастух Т. Романи Івана Франка. – С. 108.

⁴³ Леонгард К. Акцентуированные личности. – С. 120.

⁴⁴ Зелинский А. Криминальная психология. – С. 125.

Не випадково після вбивства, залишивши свою нещасливу домівку, у реві нічної хуртовини (цей нічний пейзаж є паралеллю до розбурханої божевільної психіки жінки), Регіна зустрічає Барана, прилучаючись до його “барабанного” походу. До речі, злочин Барана – коли він у спаласі божевільня втопив зрадливу дружину, теж можна назвати імпульсивним. Письменник зводить разом дві напівбожевільні істоти – Регіну й Барана, зіставляючи різні плани хворої психіки і водночас проектуючи ситуацію нового злочину: божевільний Баран зіштовхує Регіну в бурхливі обійми глибоководного Клекоту.

Іншим типом злочинців у Франкових творах є **ситуативний тип**. Від попередніх ці персонажі відрізняються есентуальністю скоєного злочину. У психологічному укладі цього типу відсутні акцентуйовані риси чи інші патологічні феномени, натомість існує надзвичайно складна психомотивація поведінки. Франко намагається зрозуміти, чому певна ситуація в житті провокує людину до гріха і наскільки вмотивованим і виправданим може бути такий ситуативний злочин.

Один із представників цього типу злочинців – Анеля Ангарович (“Для домашнього вогнища”). У психологічній характеристиці героїні виявляються типові риси названої К. Леонгардом “гіпертимічної особистості”⁴⁵: оптимістичний погляд на життя, піднесена настроєвість, потреба активної діяльності, в якій особистість досягає успіхів, комунікабельність і товарицькість. Анеля демонструє сильну особистість (певний психологічний антипод Регіни), що нелегко піддається різним життєвим випробуванням: “вона ніколи не вдавалася в розпуку, не нарікала на долю” [19, 25].

Щоб утримати домашнє господарство, Анеля стала співницею Юлії Шаблінської у ганебному, зате прибутковому, промислі – торгівлі живим товаром. Так окреслюється мотиваційна ситуація злочину – потреба матеріального забезпечення сім’ї. З іншого боку, злочинну діяльність Анелі письменник мотивує її виховним укладом, умовами достатку й розкоші, до яких вона звикла. Отже, в мотиві Анелиного злочину ситуація матеріальна накладається на внутрішньо-психологічну, ускладнюється конфліктом між внутрішнім чуттям, прагненням спокою в родині й ситуативним бажанням легкого збагачення. Тому характер Анелі Ангарович розкривається на перехресті моральної і прагматичної площин.

⁴⁵ Леонгард К. Акцентуированные личности. – С. 120.

Важливою рисою Анеліної психології є здатність до самоаналізу, через який розкривається її суб'єктивне розуміння власних вчинків. Анеля оцінює свій злочин не лише як порушення морального закону, а й як певне типове явище, зумовлене злом і несправедливістю самого суспільства, його законів, в межах яких вона діє. Як вважає М. Ткачук, “в Анелі проявляється той моральний нігілізм, що й у інших представників вищого світу, який дозволив героїні лицемірити, переступити загальнолюдські моральні вартості, ігнорувати свою моральну відповідальність навіть перед тим же “домашнім огнищем””⁴⁶.

У детективній частині роману, котра розпочинається з повернення Ангаровича додому і поступового розплутування усіх загадкових вузлів, змінюється психологічна поведінка Анелі, виразно проявляється “афективно-лабільний тип”⁴⁷ її психічної організації – чергування, циклічність психічних станів, інтенсифікація емоційних збуджень. Такий спосіб зображення внутрішнього життя персонажів Л. Колобаєва називає “драматичним” типом психологічного аналізу, коли в одну точку зведені полярні почуття і стани”⁴⁸.

Внутрішнє хвилювання Анелі особливо проявляється в напруженому сприйманні фізичних звуків, наприклад, стуку в двері. Ця психічна реакція переходить у “невроз чекання”, передчування найстрашнішого для переступника моменту розкриття злочину, яке цей стук у двері має провіщати. Аналогічна ситуація “чекання” випробовує свідомість і психіку Ежена (“На вершку”), який, подібно до Анелі, очікуючи неминучого розкриття злочину, болісно реагує на найменші фізичні збудники: “Ежен тривожним ухом ловив усякий шелест, замираючий дзенькіт фіакерських дзвінків, що пробігали сніжними вулицями. За кожним наближенням дзвінка він здригав та блід і аж тоді віддихав свободніше, коли дзвінок віддалювався і замирав у нічній темряві” [15, 193].

Ситуацію Анеліного злочину ускладнює конфлікт внутрішніх суперечностей, любові й аморальності. Властиво, цей конфлікт у характері жінки узагальнюється до рівня етичної конфронтації. Тим-то риторичне запитання Ангаровича стає своєрідним запитально-психологічним лейтмотивом Анеліного характеру: “Любов і

⁴⁶ Ткачук М. Жанрова структура романів Івана Франка. – С. 54.

⁴⁷ Леонгард К. Акцентуированные личности. – С. 327.

⁴⁸ Колобаева Л. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX – XX в.в. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – С. 287.

бездонне зопсуття чи ж можуть жити в парі? ” [19, 81]. Але саме в любові до родини розкривається справжнє жіноче, материнське начало Анелі й виявляється весь трагізм цього образу.

За класифікацією Ч. Ломброзо, Анеля Ангарович належить до типу “випадкових злочинниць”, яким властиве “почуття покаяння, материнської любові” і які “швидко повертаються на шлях добра. Аморальність та зіпсованість випадкових злочинниць досягають порівняно незначного ступеня, і в них не відсутні душевні чесноти”⁴⁹.

Франко зображає своєсвідний моральний закон, що існує в сім’ї Ангаровичів, святість якого недоторканна, – це інтелігентність, вихованість, духовість, чистота й щирість стосунків, стійкість етичних норм. Саме за цим законом чоловік не стає спільником чи навіть приховувачем злочинних справ дружини в такому прибутковому ремеслі, навіть за умови матеріального нестатку в родині. Внутрішня трагедія жінки-злочинниці – у порушенні цього закону сім’ї, у відчутті зради перед найдорожчими людьми. Тому в амбівалентному світі Анелиних бажань, у драматичному сплетінні конфліктів утверджується, хоч і страшною ціною самогубства, перемога добра, любові до сім’ї та людей. Саме така динаміка внутрішньо-подієвого сюжету дала підстави Л. Гаєвській віднайти й певні романтичні риси в Анелиному характері. На думку дослідниці, “Анеля Ангарович утримується на романтичній висоті, чому сприяє двічі повторена ситуація випробування внутрішньої сили її характеру: спочатку сцена самовбивства, потім сцена “невпізнання” її жертвами – одуреними дівчатами, мета якої морально виправдати героїню”⁵⁰. Але, як зауважує дослідниця, така романтична формула Анелиного характеру руйнується “введенням матеріальних мотивувань характеру”⁵¹.

Іншим представником ситуативного типу злочинців є Ганка (друга редакція “Ріпника”). Ситуацію вчиненого нею злочину мотивовано бажанням позбутися своєї суперниці Фрузі. За психологічною природою Ганка “була одна з тих грубих натур, у котрих душі не доколупаєшся. Хоч у бідності і в тяжкій праці, вони не знають властиво біди, не знають того горя, яке пливе з несповнених бажань,

⁴⁹ Ломброзо Ч. Женищина преступница и проститутка // Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. – Минск: Попурри. – 1998. – С. 487.

⁵⁰ Гаєвська Л. Иван Франко: Романтизм, натуралізм, реалізм? – С. 147.

⁵¹ Там само.

з незаспокоєного чуття, з незгоди між волею і силою. <...> їх горе починається аж тоді, коли не стане їх звичайно залізного здоров'я” [21, 31]. Скориставшись неприйнятною фізично слабшою Фрузі, Ганка зіштовхнула її у глибоку яму з киплячкою. Певними імпульсами цього евентуального злочину були обставини: нічна пора, знепритомнення Фрузі, безлюдне місце. А з іншого боку, егоїстичне бажання Ганки будь-якою ціною досягати задуманого (зокрема любові Івана), її безчуттєва, груба натура, скориставшись цими обставинами, дозволили злочину відбутися. Реакцією на жорстокість вчиненого вбивства стали Ганчині докори сумління, страхотливі нічні видіння, фізичне виснаження, що привело її до смерті.

До ситуативного типу злочинців належить і Женя (повість “Великий шум”). Психологічна конституція її характеру вкладається в схему “демонстративної особистості”, якій властиві артистичні вміння перевтілюватися, змінювати ролі й експресивні тони своєї психіки. Мистецтво самореклами Женя активно освоює ще в юності: на противагу своїй сестрі, вона цурається домашнього побуту, захоплюючись модними аксесуарами, грою на фортепіано й співом по-французькому, – тобто виконує все для того, щоб створити собі імідж аристократки, гордої освіченої панночки, щоб у вдалому шлюбі ввійти до знатного товариства. Але ці прагматичні бажання героїні дуже швидко розвінчує жорстокий і розбещений граф – її чоловік, зробивши Женю по суті заручницею начебто вигідного для неї мезальянсу.

Ситуація Жениного злочину (вона стає замовником убивства чоловіка) виникає на тлі матримоніальних відносин. Атмосфера постійної домашньої тиранії, в якій жінка є лише предметом використання, змушують Женю до екстремальних дій. З допомогою гондольєра, який убиває ненависного графа, вона вирішує проблему власної свободи, своєрідного неофіційного розлучення.

У вияві, властиво, в генезі Жениного злочину, домінантною стає “біологізація психологічних мотивувань”⁵². Наслідки першої шлюбної ночі, по суті, спричинили ситуацію кризи сімейних стосунків, ізоляцію, відчуження подружжя: Женя замикається у своїх переживаннях і задумах, а граф – у розвагах з повіями. Саме цей конфлікт, заснований на психологічній, етичній, темпераментній, біологічній несумісності подружжя, стає прецедентом злочину.

⁵² Там само. – С. 116.

За психологічною характеристикою, Женья є певним антиподом Регіни Твардовської. Регіна приходить до злочину в несвідомому стані, в апогеї божевілля (екзальтованої імпульсивності), а до того вона, пасивно замикаючись в собі, примиряється зі ситуацією, терпить щоденні знущання. Женья – дієвіша й рішучіша, все сплановує завчасу. Проте, як зауважує Т. Пастух, Євгенія – “це не жінка-вамп, здатна знищити чоловіка заради своїх експансивних, егоїстичних цілей. Не є вона і безвольною сумирною овечкою, не здатною захистити себе, чи жінкою, яка звела зі світу свого чоловіка цілком випадково”⁵³. Злочин Жені мотивований особливим складом її характеру. Це егоцентрична особистість, не здатна підпорядковуватися й миритися з обставинам. Тому, коли виникає певний дискомфорт, фізичний чи психологічний тиск, вона його ліквідує.

У розкритті характеру жінки письменник застосовує засоби психологічної гри, маскування: в листі до батька Женья – нещасна дружина, яка оповідає про своє приниження й страждання в домі чоловіка, далі, під час шлюбної подорожі до Венеції, вона грає роль щасливої нареченої, а згодом стає замовником убивства, вдаючи, що про нього нічого не знає; після смерті чоловіка Женья – посправжньому щаслива “володарка свободи”.

Аналізуючи поетику і проблематику “Великого шуму”, Т. Пастух вважає, що на повість негативно вплинула психічна хвороба Франка: “пригальмувала почуття естетичної й етичної міри, у деяких випадках не дала змоги належним чином умотивувати поведінку героїв”⁵⁴. Тим-то, на думку дослідника, образів Євгенії бракує належної художньої правди, психологічної мотивації вчинків. На наш погляд, у “Великому шумі” помітний не так слід психічної недуги письменника, як радше його світоглядний, творчий перелом. Франко знімає табу з проблем, яких раніше не порушував (наприклад, проблема сексуальної неспівмірності подружжя), робить їх конфліктними й дещо по-іншому осмислює. І вже сама постановка і вирішення проблеми в творі проектує й психологічну мотивацію вчинків (зокрема поведінки Євгенії), яка в повісті може видатися невиразною, бо розкривається через поетику підтексту, інтриги, іноді

⁵³ Пастух Т. Печать недужого духу в повісті Івана Франка “Великий шум” // Укр. літературознавство. – Вип. 64. – Львів, 2001. – С. 29.

⁵⁴ Там само. – С. 31–32.

в ситуації алогічної поведінки персонажів. Як один із засобів самомотивації персонажа, письменник застосовує епістолярну форму (лист Євгенії до батька).

Ознаки відразу двох типів – ситуативного й патологічного – виражено в характері Напуди (“Микитичів дуб”), яка, ставши жертвою звалтування, вбиває свою щойно народжену дитину. Патологія Напудиної психіки має латентний характер – виявляється назовні (активізується) лише в певній ситуації. Психологічна вмотивованість страшного злочину Напуди ускладнюється ще й біологічним моментом: автор акцентує увагу на проблемі ще не цілком сформованої психіки, інфантильної свідомості. Напуда опиняється у своєрідному комунікативному, просторовому вакуумі й не може подолати життєвих труднощів, психологічно пересилити внутрішню трагедію.

Інфантильна психіка Напуди, риси її дитячої свідомості й сприйняття виявляються лише на внутрішньо-почуттєвому рівні, де приховано зринають дитячі мрії, миготять цікаві образи казок. У реальному бутті Напуда вже давно перестала бути дитиною, адже чудовий світ дитинства не доступний їй ще від народження. Напуда стає жертвою у свавільному й жорстокому світі дорослих, який не приймає її, а лише підло використовує дитячу працю й молоде тіло. Тому в злочині Напуди, попри тлумачення його як патологічного феномену, вчиненого в несвідомому, особливо експресивному стані, можна віднайти й набагато глибші внутрішні мотиви: Напуда вбиває своє немовля, щоби позбавити його тих страждань і мук, яких зазнала у цьому світі вона сама.

Модифікацією ситуативного типу злочинців є тип *злочинця-месника*, найяскравіше окресленого в образах братів Басарабів та Прийдеволі. Характерною рисою мотиваційної поведінки цього типу є несвідоме уявлення про правоту своїх вчинків. У психології злочину месника виникають ніби два мотиви – істинний і уявний, усвідомлений і неусвідомлений.

Басараби діють за принципом таліону (“око за око, зуб за зуб”), згідно з яким, на їхній погляд, “всяка кривда мусить бути укарана, всяка неправда мусить пімститися <...>” [15, 319], то ж “як не можеш вирватися з біди, то бодай мстися за ню” [15, 320]. Канадський дослідник М. Тарнавський називає цих “мстивих робітників” “моральними еквівалентами Бовдура”, котрі, як і Бовдур, живуть “у тому ж матеріальному, утилітарному, практичному і аморальному

світі”⁵⁵. “Їхня помста – це виключно прагматичне вирішення проблеми, інстинктивна реакція на несправедливість, яка була їм завдана”⁵⁶. Тому Басарабів мало цікавить моральне значення їхніх учинків.

Визначальним у психологічній поведінці Басарабів є мотив правдолюбства – як “емоційний вияв альтруїстичного типу”⁵⁷. Вони – фанатики правди, яких непокоїть кривда не тільки особиста, спричинена трагічним життєвим досвідом, а й кривда всіх робітників. Цю правду Басараби намагаються утвердити шляхом непримиренної конфронтації. Оцінка й ставлення до людей у їхній свідомості заснована на чіткій диференціації усіх людей на кривдників і тих, хто проти неправди повстає, звичайно ж, способами, що їх пропонують Басараби.

Ідейний спільник Басарабів – Прийдеволя – людина емоційного темпераменту, надзвичайно щира й чутлива до людської кривди. Переживши трагедію смерті коханої, що сталася з вини касира-“жида”, Прийдеволя у розпучі шукає порятунку від своєї біди у помсті, властиво, стаючи виконавцем ініційованих Басарабами злочинів.

Окремою проблемою у Франковій прозі постає проблема дитячої злочинності. Письменник завжди цікавився дитячою, зокрема підлітковою психологією, внутрішнім світом дитини, повним мрій, емоцій, вражень, щирих почуттів. Саме цю душу малої істоти, її світовідчуження Франко обсервує у багатьох творах (“Мавка”, “Грицева шкільна наука”, “Schönschreiben”, “Малий Мирон”, “Микитичів дуб”, “Оловець”, “Під оборогом” та ін.). Франкові оповідання про дітей мають виразне виховне спрямування, автор показує формування дитячої особистості та роль у цьому школи, сім’ї, вулиці, суспільства загалом. І дуже часто письменник звертає увагу на проблемні дитячі типи, намагаючись зрозуміти причину їхнього поганого виховання, схильності до вуличного життя і злочинських учинків. Відтак у його творчості простежується тип *злочинця-підлітка*, найяскравіше втілений у малолітніх персонажах з оповідання “Яндруси” – українського автоперекладу першого розділу повісті “Lelum i Polelum”. Головними героями оповідання є вуличні хлопчики Начко та Владко, характери

⁵⁵ *Тарнавський М.* Ідеалізм героїв Івана Франка // Літературознавство: Матеріали IV конгресу Міжнародної асоціації українців. – Кн. 1. – К.: Обереги, 2000. – С. 490.

⁵⁶ *Там само.*

⁵⁷ *Леонгард К.* Акцентуированные личности. – С. 287.

яких розкриваються в середовищі подібної їм компанії “яндрусів”, яку Франко здебільшого не індивідуалізує, називаючи збірним поняттям “галаслива голота”, “нетерпелива галайстра”, “бахурня”. “Підручки в віці по десять літ” [17, 212], Начко та Владко, – душа цієї вуличної компанії, її авторитетні лідери, що відзначилися не лише своїм умінням веселити аудиторію ровесників, а й здатністю “упоратися” в чужих садах і городах, та ще й, утікаючи від погоні, вернути з багатою здобичкою. Властиво, ці близнюки репрезентують своєрідну вікову психологію підлітків-волоцюг, об’єднаних міським простором львівської вулиці, що стала для них не лише місцем розваг, а й середовищем виживання, досягнення зрілості, врешті, етапом життєвого формування. “Львівська вулиця – се також свого роду школа, де тон і словар для всіх однаковий і обов’язковий” [17, 216]. Ця солідарність вуличних “яндрусів” простежується у всіх виявах дитячої поведінки: у мовленні, психології, соціальному статусі, а також у способі життя, який дуже суперечить і морально-етичним, і правовим нормам. Щоби влаштувати такий собі замиський відпочинок у лісі, хлопчаків звикли добре оббирати людські городи й сади. Саме за такий вчинок Начко і Владко потрапляють до рук господаря, а згодом у поліцію. Але в цьому творі Франко акцентує увагу не так на злочинстві підлітків, як намагається заглибитись у їхню психологію, побачити в них “репрезентантів певної суспільної верстви, певного людського типу” [17, 223]. В окремих моментах письменник навіть робить спробу асимілюватися з цим дитячим товариством, яке, опинившись на лоні природи, виявляє зовсім інші риси своєї душі. Відбувається дивна психологічна трансформація підлітків: шойно будучи простими злодіями-шибениками, діти немовби розчиняються у світі природи, оголюючи свою істинну добру та щире вдачу. Авторіві вдається побачити світ природи через суб’єктивну призму дитячої перцепції: “Боже, як чудово довкола! Тиша, сонечко гріє лагідно, хиллячися вже до заходу. Старі дуби стоять, простягаючи вгору свої могутні рамена і гріються до сонця. Лише задумана береза над яром посумніла, і мов золоті сльози, без вітру ронить додолу свої пожовклі листочки: кап, кап, кап!” [17, 221]. Чи ж може хто ще так, як дитина, побачити природу, відчуті її дихання, схопити настрої передосіннього лісу?! Природа мовби облагороджує цих підлітків, робить добрішими й водночас змінює їхнє психологічне обличчя: “Се вже не згряя львівських вуличників і шанталавців, аспірантів до криміналу та шпиталів, подення суспільності, – се купка добрих, тихих дітей, що бажають пестощів і любові, здібні до всього, що добре й

великодушне <...>” [17, 222]. Психологічну мотивацію поведінки вуличних хлопчаків, особливо, Владка й Начка, подано в широкому соціальному зрізі. Відповідальність за хибне виховання та голодне безпритульне життя цих міських волоцюг письменник покладає на суспільність, котра “як була, так і лишиться байдужна на долю того подення, як була, так і буде вдсятеро прудкіша до пімсти і кари, ніж до любові, пробачення та материнської дбайливості” [17, 222]. Чи ж не це саме ще раз доводить своїм ставленням до близнюків-сиріт Войцехова, “щоденна встановна” якої – побиття дітей, жорстокий господар з Вільки, поліційний наглядач і, зрештою, вся вулична громада, яка з ворожістю супроводжує нещасних дітей до поліції. Адресуючи дорослій аудиторії своє звинувачення в байдужому ставленні до долі вуличних дітей, Франко не так виправдовує їхні вчинки, як радше закликає суспільність до милосердного ставлення й належного, гуманного виховання. Письменник вірить у добру й ширю природу дитини, її здатність до самоосмислення й каяття. В цьому переконують і персонажі оповідання. Владко та Начко відчують власну провину, соромляться свого вчинку, але все-таки дитячий страх тут бере гору: “<...> на дні діточих душ клубилося темне почуття вини, але свідомість не осмілювалася зірвати з неї остатню заслону” [17, 224].

Відчуття вини за свій вчинок уже на рівні свідомості проступає в персонажа оповідання “Оловець”. Як і в “Моєму злочині”, через певну часову дистанцію персонаж оприлюднює власні спогади про дитячий вчинок: на шкільному подвір’ї він випадково знайшов олівець, котрий спершу був “нічиїм”, а згодом, як з’ясувалося, належав доброму приятелеві Степанкові, який через того-таки олівця зазнав нестерпних фізичних покарань. Далі дія оповідання замикається на внутрішньому світі переживань хлопчика, який не може пробачити собі власної слабкості, через яку не насмілився повернути олівця відразу: “І що би, бачиться, на такий спосіб природніше, як піти тепер до нього [Степанка. – *А. III.*] і віддати йому згубу! <...> Так ні! Природно воно видається, але мені тоді, доразу прибитому страхом, жалем і стидом, було зовсім неможливо се зробити” [15, 81]. Олівець – цей “півчетверта цяля задовгий кусник” [15, 72] – стає своєрідною символічною деталлю, яка тестує сумління малого школяра, наповнює усі його дитячі відчуття, перемагає інші бажання, переходить на рівень емпіричних вражень: “нерви немов чули здалека дотик олівця” [15, 76]. Хлопчик ототожнює себе з нещасним, через нього покараним, Степанком,

уявно імітуючи всі перенесені ним фізичні страждання: “Холодний піт обілляв мене цілого; я виразно чув біль, острий біль від різки, чув його на цілій тілі і так живо, що всі мої мускули мимоволі корчилися і тремтіли, а в горлі щось захлипало голосно, на цілий клас” [15, 79]. Автор вдається до цікавого засобу відтворення дитячого сприйняття. Психологію несправедливо покараного школяра передано не безпосередньо, а через внутрішні переживання іншої дитини, яка вважає себе винною у тому, що відбулося. Так письменник показує момент дитячого самоусвідомлення. Чутлива душа хлопчика реагує на кожну подію, так чи так пов’язану з олівцем: “Я боявся і стидався чогось так страшно, що рад би був у тій хвилині запасти під землю. Не знаю, хіба розбійник по сповненім убійстві чує таку ваготу на серці, яку я чув тоді” [15, 81]. Це саморозкриття внутрішнього світу малолітнього персонажа ще раз підтверджує думку письменника про те, що діти набагато сильніше, ніж дорослі, здатні відчувати свою вину та каятись у вчиненому.

Проблему моральної відповідальності батька за долю свого позашлюбного сина Франко порушує в оповіданні “*Odi profanum vulgus*”. Сферою психологічної обсервації у творі є свідомість “заграничного політика” – пана Вінкентія, яка проходить випробування задекларованого ним світоглядного імперативу: “Ненавиджу низьку юрбу і погорджую нею” [21, 84]. Саме ця життєва настанова примушує Вінкентія зректися рідного сина, полишивши його на виховання у сільській “мамки”. Проте все життя “той хлопчик там на селі стояв перед його душею, як мара <...> Він [Вінкентій. – А. Ш.] не бачив його ніколи, не цікавився ним, ненавидів його як гріх, як помилку, як пригадку чогось страшного, глупого і безглуздового” [21, 85]. Позаяк присутність позашлюбного сина не узгоджувалася ні з кар’єристичними, ні з особистісними планами “заграничного політика”, то, щоб компенсувати власну моральну провину перед дитиною й заспокоїти своє нечисте сумління, пан Вінкентій “кожного першого” посилав “п’ятку” бабі Василюсі. Але одного разу доля все-таки звела двох рідних по крові, проте таких далеких і духово чужих людей – батька й сина. Відбувається зворушлива ситуація першого побачення: інфантильна психіка підлітка ніяк не відреагувала на знайомство з рідною людиною, не спрацював навіть біологічний інстинкт. Остаточного атрофується батьківське чуття й у “заграничного політика”: “<...> побачивши Петруся, він не міг сумніватися. Се його син! А проте він поводився з ним, як з ворогом, як з чимось чужим, ненависним. Не

міг інакше!” [21, 87]. Намагаючись викреслити зі свого життя цю сторінку “ганьби, сорому і погорди”, а рівночасно й знищити в уяві її уособлення – образ Петруся, “заграничний політик” усе-таки не може уникнути присутності цієї дитини у своєму житті. Він кожен раз майже впритул зустрічається з Петрусем, чує про нього, проте не здатен пересилити власної амбітності, щоби ступити крок до зближення. А Петрусеві, який “вирушив здобувати світ” [21, 78], не залишалося нічого іншого, як потрапити в затяжний вир міського життя, ставши вуличним злодієм. У підтексті твору прочитується риторичне запитання: хто все-таки з персонажів оповідання є злочинцем *de facto*, а хто – *de jure*? І чи ж не злочинною є байдужість батька, який допустив, що дитина стала на злодійський шлях і, зрештою, загинула? Проблему вини суспільства в долі безпритульних дітей, порушену в оповіданні “Яндриси”, Франко в новому творі конкретизує, актуалізує, насичує трагізмом.

Прикметною є характеротвірна техніка в розкритті психології Петруся. Внутрішній світ одинадцятирічного хлопчика, його зовнішність, поведінку, етапи біографії експоновано крізь рецепцію пана Вінкентія. Розкриттю Петрусевого характеру сприяє двічі повторювана у творі символічна деталь – свідоцтво про успішність, яке засвідчує, що “Петро Гарасимів учащав три роки до сільської школи і скінчив її з дуже добрим поступом” [21, 79]. Ця деталь трапляється в переломних, найбільш подієвих моментах дитячої біографії. Зі свідоцтвом про успішність Петрусь вирушає “у світ”. Це єдиний офіційний документ, й водночас найдорожча для школяра річ, з якою він ніколи не розлучається. Дбайливо, “в окремій шматині завинене”, шкільне посвідчення стало своєрідною візитівкою в життя, символом сумлінності, дитячих сподівань на продовження навчання.

Далі, в іншому епізоді оповідання, це знайдене на місці злочину свідоцтво стає речовим доказом, що ідентифікує особу злочинця й водночас засвідчує “перехід” хлопця немовби в іншу соціальну категорію – стан безпритульного волоцюги-злодія. З появою цієї деталі в епізоді розпізнання слідів злочину перекреслюються усі попередні здобутки Петруся-школяра. Прикметно, що цей *corpus delicti* подано через рецепцію пограбованого власника, того-таки пана Вінкентія, який усе ще примушує свідомість не вірити у формально доведену участь “свого” Петруся у злочині.

Коли, ця предметна деталь, удруге згадана в тексті, функціонує як доказ злочину, письменник звертає увагу на запис у свідоцтві, зумисне деталізуючи його: під час навчання в однокласовій школі

Петро Гарасимів “проявив дуже добру пам’ять, цікавість, пильність і вірцеву обичайність” [21, 90]. Така психологічна конституція перспективного школяра явно суперечить обраному ним життєвому ремеслу. Тому порушена письменником проблема психологічної мотивації злочинної поведінки дитини набуває тут інших осмислень. Автор констатує ситуацію безвихідного становища підлітка, змушеного в такий спосіб забезпечувати собі існування.

У типології Франкових персонажів вирізняється *тип жінки-злочинниці*. Феномен жіночої душі – одна з глибинних проблем художнього психологізму Франка. Письменник обсервує пластику характеру й специфіку психічної сфери жінки, щоби вмотивувати її бажання та вчинки, простежити непослідовну інколи поведінку. Чи не першим на образ жінки у творах письменника звернув увагу М. Рудницький, назвавши її “одним з найчутливіших барометрів творчої психології”⁵⁸.

Проте він не мав рації, категорично ствердивши, буцімто Франко “майже не знав психологію жіноцтва”⁵⁹. Письменник, навпаки, володіє умінням глибокого проникнення у сферу жіночого характеру та психіки, зображаючи різні її вияви у варіативних художніх типах жінок.

Феноменом жіночої злочинності цікавився й італійський психолог Ч. Ломброзо, чиї праці були відомі Франкові. Ломброзо простежив особливості психологічної поведінки жінки і запропонував своєрідний типаж (“вроджені” й “випадкові” злочинниці), вказавши на домінанти психологічного комплексу для кожного типу. Цікавою є його спроба встановити й пояснити закономірності поведінки жінки-злочинниці. Ломброзо створив ієрархію мотивів і бажань, які спонукують жінку до злочину. Свої висновки він підкріпив прикладами найтиповіших злочинів, розглянувши їх крізь призму жіночої психіки.

Пластику жіночої душі Франко розглядає у ракурсі шлюбних стосунків, через призму законів соціуму. Письменника цікавлять передусім ті найдрібніші душевні чинники, які формують характер жінки і приводять її до злочину. Тип жінки-злочинниці під пером Франка зазнає майстерної психологічної обробки, стаючи щоразу зримішим і художньо переконливішим у кожному творі.

Головна героїня оповідання “Батьківщина”, а відтак і головна фатальна винуватиця життєвої руїни Опанаса Моримухи – Киценька –

⁵⁸ Рудницький М. Жінка в творчості Франка // Нова хата. – 1926. – ч. 6. – С. 1.

⁵⁹ Там само.

це жінка-загадка, якої так і не зміг розкрити заповнений її звабливими чарами Опанас. “Було щось загадкове, таємниче в її поведінці, якісь наглі скоки, мов непереможні пориви якоїсь темної сили” [21, 418]. Сугестія цієї “темної сили” виявляється у пристрасному захопленні Киценьки стихією ночі. Це її психологічна аура: вночі вона, мов той нічний метелик, відчуває себе справжньою володаркою темряви, здатною підкорювати й водночас епатувати чоловічі почуття, робити їх підвладними своїм бажанням. З іншого боку, вона така ж нещасна, як і сам Опанас, котрий віддав для неї, свого омріяного жіночого ідеалу й свого нерозділеного кохання, усе, що мав найдорожчого. Вона ж так і не зрозуміла сенсу й радощів життя, хоча й визнавала: “Життя дало мені все, що могло дати” [21, 423], – властиво, те *все*, чого чекала і що могла взяти від життя повія і відповідно *усе* й віддати: “Доки була сила, я розсипала її по світу. Доки була краса, я чарувала нею. Доки було здоров'я, я шафувала ним. Я жила – що вже казати?” [21, 422]. Але чи того хотіла вона, коли вирушала “в світ”, прагнучи “чогось вищого”: “Чую в собі силу, талант, огонь” [21, 414]. На жаль, цей вогонь енергії до життя дуже швидко перегорів одномоментним спалахом тілесної пристрасності, залишивши лише попіл утрачених надій і розчарувань. І хоч як не хотіла цього героїня – вона так і залишилася “Киценька і ніщо більше” [21, 414]. Коли найдорожчі жіночі принади з плином часу виблідли, коли втрачено останні життєві сили, з розбитим серцем і фізично зламана, Киценька повертається помирати у дім Опанаса – до того, який її чекав усе життя, кого вона колись, пограбувавши, лицемірно зрадила. Ось де таємниця незбагненної жіночої природи, в якій нуртують шалені пристрасності, що штовхають до дивних учинків, і водночас та потужна енергія жіночої сили, прекрасної романтичної натури, якою так захоплювався персонаж “Батьківщини”: “Дивне діло Боже отака жінка <...>. Глядиш на неї збоку – пропаща. І сама вона не вважає себе нічим ліпшим. А піди ж ти, яка сила в ній! Одним своїм поглядом, одним, може, навіть несвідомим рухом, одним недбалю киненим словом може зіпхнути чоловіка в безодню і підняти його та похнути до праці, до посвяти” [21, 423].

У таємницю жіночої душі намагається зазирнути Франко і в оповіданні “Сойчине крило”, героїня якого має схожу психологічну природу з Киценькою. Обидві вони темпераментні, прагнуть іншого, вільнішого життя, не скутого ні однотипним міським простором, ні лісовими ландшафтами, хоч якими привабливими. Маню, як і Киценьку, розбурхана уявою жіноча душа тягне “у світ”: “У мене

перед очима миготіли, мерещилися та іскрилися чарівним блиском інші, широкі, чудові *світи* <...>. *Світи*, повні невимовної розкоші, вольної волі, палкого кохання” [22, 73]. Але цей “світ” (жорстока цивілізація) не приймає Мані – щирої і наївної ліснички. Щоб зрозуміти ціну справжнього людського почуття, збагнути замкнений голос свого жіночого серця, вона мусила пройти “кримінальний” досвід, бути “живим товаром” у руках свавільних, розбещених чоловіків, стати їхньою утриманкою. Так Маня пізнавала цей “світ” як у широкому географічному хронотопі, так і в жорсткому життєвому, біографічному вимірі. Чоловіки в цьому чужому “світі” стали для неї уособленням зла, бо саме вони примусили її відчувати усі страждання беззахисної жінки, приреченої бути іграшкою, яку можна обміняти, відбити у кривавому герці чи навіть програти в карти. Мимоволі ілюзії героїні розвіюються і разом з тим змінюється її рецепція “світу”. Те, чого очікувано, стало лише віртуальною реальністю, котра залишила в душі героїні важкий слід психологічного виснаження: “<...> я все мала почуття, що кручусь, мов билина в вітрі, і лечу кудись, лечу в якусь безодню, сама не знаю, що там на дні і чи далеко те дно” [22, 81]. Але власне такою ціною, подібно, як і Кишенька, Маня навчилася цінувати справжнє неспальшоване почуття, зрозуміла, що її місце в іншому, колись так байдужо полишеному тихому куточку, де чекає на неї коханий адресат – її Хома-Массіно. У житті Мані відбувається парадоксальна й водночас психологічно мотивована ситуація: вона повертається туди, звідки втікала, до того, кого раніше покинула (аналогічна ситуація Кишеньки). Так Франко підводить читача до висновку, що жінка має бути одвічною берегинею роду, творцем гармонії в сім’ї. І для цього їй не потрібно втікати від себе, а більше дослухатись до власного жіночого серця, залишатись у своїй природній сімейній, материнській аурі.

Але й сім’я не завжди стає запорукою жіночої добропорядності й не завжди рятує жінку від злодіянь. Інколи спостерігається і зворотний процес: матримоніальні відносини провокують жінку до злочину (Женя – “Великий шум”, Регіна “Перехресні стежки”). Ця проблема, дуже гостро поставлена у Франковій творчості, продукує, за словами Р. Чопика, один із наскрізних її мотивів, що в кінці 90-х – першій половині 900-х років зазнав “дуже симптоматичної модифікації”, – “мотив недібраного подружжя”⁶⁰. Вчинений жінкою

⁶⁰ Чопик Р. Ессе Ното: Добра звістка від Івана Франка. – Львів, 2001. – С. 176.

злочин розглянуто в контексті шлюбних зв'язків (розірваність шлюбу й незаконність стосунків в Олімпії Торської, ситуація домашньої тиранії у шлюбі Регіни Твардовської, Євгенії Суботи, проблема втрати щасливого шлюбу через злочини Анелі Ангарович).

Кожен психологічний тип злочинниці у Франковій прозі пронизаний певною мірою трагізму й авторського співчуття до жінки, яка через різні життєві обставини й особливості морально-психологічного укладу стає на шлях злочину, так і не змігши повністю реалізувати своє природне покликання.

Майже всі персонажі-злочинці у Франковій прозі є інтровертними особистостями, які постійно й інтенсивно мислять, переживають, згадують та оцінюють. Їхньою виразною психологічною ознакою є рефлексивність.

Н. Шляхова зазначає основні способи художнього характеротворення в літературі: “Від аналізу вчинків, дій до аналізу-синтезу їх у характері, у психічному складі особистості і від сформованого характеру до передбачуваних вчинків – ось діалектика характеротворення”⁶¹. Властиво, Франко розширив амплітуду психологічного аналізу, показавши складність і мінливість людської психіки, схильність особистості до різних, зокрема й протилежних за моральним рівнем, учинків. Таким чином автор урізноманітнив характерологічний типаж персонажів новими проблемними типами.

Створюючи різні, зокрема бінарні, типи злочинців, Франко майстерно й досить часто використовує засіб “взаємодоповнюючого контрасту”. У кожному із злочинних дуєтів (Олімпія Торська – Адам Торський, Анеля Ангарович – Юлія Шаблінська, Шварц – Шнадельський, Басараби – Прийдеволя) персонажі уподібнюються одмотивністю злочину, засобами досягнення мети і протиставляються рівнем психологічної поведінки, ступенем емоційних реакцій.

Через типологізацію персонажів-злочинців Франко зумів розкрити глибинну психологію людських вчинків, психічні механізми поведінки, показати суб'єктивний бік злочину.

⁶¹ Шляхова Н. Художній тип. Соціальна і духовна характерність. – Одеса: Маяк, 1990. – С. 252.

І. Франко ввів в українську літературу новий тип кримінального сюжету, в якому детективна фабула трансформується у багато-проблемний художній твір. Відтак тема злочину (основна в кримінальному сюжеті) стає тлом для розгортання внутрішньо-психологічних, соціальних, морально-етичних конфліктів, інкарнації авторських антропологічних і гуманітаристичних ідей.

Функціонування кримінального сюжету у творчості письменника відображає його невинну еволюцію – як у пошуках нових способів сюжетної організації, так і в осмисленні психології злочину й пов'язаних із ним соціальних, етичних проблем. На рівні розбудови кримінальних сюжетів ця еволюція зумовлена тенденцією до поступового послаблення фабульної подіївості й перенесення центру сюжетного руху на внутрішній світ персонажа (у сюжеті передаються психічні переживання, внутрішній пуант, порушуються пенітенціарні проблеми, пов'язані із самоусвідомленням і моральним відродженням злочинця).

Еволюція сюжетотворчої майстерності письменника, поглиблення психологічного первня в сюжеті відбувається поряд із еволюцією Франкових поглядів на психологію злочинця, яку можна подати у вигляді певного світоглядного алгоритму. Відтак письменникове розуміння злочину і злочинців зводилось до кількох чинників:

- *злочинницька психологія зумовлена наслідком негативних соціальних обставин. Соціальна детермінація для Франка пов'язана також з особливостями виховання людини в сім'ї, де, властиво, формується етична конституція особистості;*

- *зображення біологічних факторів як детермінант злочинної поведінки – особливого психічного укладу, егоїстичних інстинктів, фізіологічної мотивації характеру переступника (риси натуралістичної естетики), що зумовило появу ряду патологічних типів персонажів;*

- *розуміння злочину як ситуативного явища, коли людину до злодіянь провають ситуації, збіг обставин.*

Жодну з цих психологічних мотивацій не можна назвати константною, властивою якомусь одному творчому періоду письменника, адже вони перехресчувались, переосмислювались і доповнювались, відображаючи складні світоглядні шукання митця.

Різними версіями генези переступництва Франко створює психологічні моделі персонажів-злочинців, які відображають не лише різнотипність людської психіки, а й особливості суспільної організації.

Намагаючись осмислити важливі питання суспільного буття, Франко постає і психологом, і соціологом водночас. З цим пов'язаний його дидактизм, чітко спрямований на ідею морального переродження передусім окремої особистості, а згодом і суспільства в цілому. Не випадково у психологічному аналізі переступника таке важливе місце займає мотив катарсису як моменту духового відродження. Таким чином, у кримінальній прозі письменнику вдалося, поєднавши психологічний і соціальний аналіз, показати причиново-наслідковий характер злочину, різні моделі людської поведінки і при цьому викласти основні ідейні постулати власної людинознавчої концепції.

ПОЕТИКА ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ПЕРСОНАЖІВ-ЗЛОЧИНЦІВ

Літературний характер є своєрідною моделлю художнього образу людини, створенням якого письменник намагається простежити індивідуальну природу, психічні особливості, мотиви поведінки персонажа. З. Кирилюк відзначає подвійну природу літературного характеру: у ньому втілені, з одного боку, “особистісні риси людини”, а з іншого – “художня природа творчого методу, специфіка авторської манери його побудови”¹.

У цьому розділі ми проаналізуємо засоби психологізму, що їх використовує Франко у конструюванні характеру злочинця, а також простежимо особливості художньої манери письменника, те, наскільки прецизійним є його відтворення – за допомогою художніх форм – особливостей внутрішнього світу людини, її характеру, вдачі, емоційної поведінки, динаміки психологічного життя.

“Особистість, звичайно, не вичерпується сукупністю психологічних характеристик, проте зображення характеру і висунення його на перше місце в художній літературі, без сумніву, перебуває в безпосередньому зв’язку з удосконаленням засобів психологічного аналізу, оскільки передбачає більш чи менш розвинутий характер психологізму”².

Характерологічний діапазон стає центром ідейно-художньої, психоаналітичної проекції І. Франка. У мистецтві психологічного аналізу для письменника було важливим не так зовнішнє змалювання персонажа, як осягнення його внутрішньої, духової сутності. Автор вибудовує психологічну концепцію характеру, основними аспектами якого є темперамент, національний менталітет, погляди, ідеали, потреби, звички, інтереси людини. Цей індивідуальний зміст характеру, його вираження в літературному творі складає суть художнього психологізму як основного способу Франкової обсервації внутрішнього світу переступників.

Термінологічне увиразнення поняття художнього психологізму знаходимо в роботах багатьох дослідників. Найадекватніше, на

¹ Кирилюк З. Искусство создания литературного характера. – К.: Вища школа, 1986. – С. 12.

² Компанеев В. Художественный психологизм в советской литературе (1920-е годы). – Ленинград: Наука, 1980. – С. 9.

нашу думку, визначення запропонував А. Єсін: художній психологізм – це “зображення внутрішнього світу людини, спосіб відтворення, осмислення й оцінка того чи того життєвого характеру”³. Саме співвіднесеність характеру з категорією художнього психологізму вдало окреслює дефініцію цього поняття. Перспективною є й думка цього ж дослідника про психологізм як “стильову своєрідність художнього твору”⁴. Адже Франкова увага до особливостей внутрішнього світу, психології злочину, соціальної та індивідуальної детермінації характеру, емоційних процесів свідчить про потужний струмінь психологізму саме як стильового явища і художнього способу зображення людської природи.

Доречним доповненням думки про функціональний зміст психологізму є міркування Л. Новиченка: психологізм “поєднує в собі відображення як індивідуально неповторних, в тій чи іншій мірі автономних якостей особистості, так і особливостей соціальних”⁵. Саме тому М. Кодак вважає, що психологізм, як “винятково важливий фактор художності”⁶, “включає в себе соціологічний та індивідуальний підходи водночас”⁷.

Франкова концепція характеротворення виразно демонструє цю особливість, оскільки в різнобічній мотивації людської психіки письменник спостерігає дію особистих ментальних факторів і впливу середовища як домінантних ферментів психологічної еволюції людського характеру.

Про беззаперечну перевагу психологізму як способу зображення “внутрішньої єдності психічних процесів, станів, властивостей, дій, настроїв і поведінки людини”⁸ говорить В. Фащенко: “Завдяки психологізму з’являється <...> переконливість реальних колізій, мотивів поведінки дійових осіб і правдивість діалектики людської душі”⁹.

³ Єсин А. Художественный психологизм как теоретическая проблема // Вестник Московского ун-та. – Серия 9. – Филология. – 1982. – № 1. – С. 18.

⁴ Там само.

⁵ Новиченко Л. Література і соціальна психологія // Рад. літературознавство. – 1987. – № 2. – С. 6.

⁶ Кодак М. Психологізм соціальної прози. – К.: Наук. думка, 1980. – С. 4.

⁷ Там само. – С. 7.

⁸ Фащенко В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури. – К.: Дніпро, 1981. – С. 49.

⁹ Там само.

Пропонуючи три основних значення психологізму, О. Ієзуїтов вважає, що це поняття також може виступати як “вираження і відображення психології самого автора”¹⁰. Франкова проза підтверджує цю думку. Осмислення складних психологічних, філософських проблем людського буття у творах Франка є опосередкованим вираженням глибинної (у тому числі позасвідомої) психології та світогляду автора.

Отже, художній психологізм спрямований на зображення й аналіз внутрішнього світу людини, що найповніше втілений у феномені характеру. За спостереженням В. Фащенко, кожен чинник характеру, кожне почуття, емоція, психічний стан у літературі “мають свою естетичну мову і виражають себе через розгалужену систему взаємопов’язаних художніх засобів”¹¹.

Проблема психології переступників, особистостей переважно акцентуованого типу, вимагає специфічних засобів характеротворення. Франко виробив власну систему форм зображення людської психіки та характеру, серед яких виокремлюються портрет і його психологічні деталі, інтер’єр, внутрішнє мовлення, хронотоп, зображення позасвідомих станів (сновидінь та марень).

Портрет як різновид характерокреаційних засобів

У прозових творах Франка з кримінальним сюжетом портрет є панівним засобом характеротвірної поетики. Через його психологічні резерви письменнику вдається відстежити не лише зовнішні ознаки злочинця, а й найменші спалахи емоційних реакцій, нюансування думок і почуттів, складний ритм психічних станів. Відтак портрет як елемент психологічної характеристики “стає до певної міри характером у дії”¹², котрий розкривається через динаміку ситуацій, причиново-наслідкових зв’язків, тривалих внутрішніх рефлексій. Засіб портретування у Франкових творах дає змогу через спектр зовнішніх характеристик відтворити процесуальність людського життя, стадіальний розвиток характеру.

Для функціонального розширення поняття “портрет” В. Фащенко пропонує вживати вираз “видима мова душі”, “яка через складний

¹⁰ Ієзуитов А. Проблемы психологизма в эстетике и литературе // Проблемы психологического анализа в литературе. Сб. науч. трудов. – Ленинград: ЛГПИ, 1983. – С. 39.

¹¹ Фащенко В. У глибинах людського буття. – С. 85.

¹² Кодак М. Психологізм соціальної прози. – С. 129.

комплекс міміки та пантоміміки відтворює діалектику психічних станів і психологічних властивостей персонажів”¹³. Це так звана “безсловесна мова”¹⁴, що здатна об’єктивувати внутрішню суть людського характеру. У майстерному використанні цих засобів виявляється особливий хист Франка-психолога, людинознавця, аналітика людської природи.

У концепції характеру портрет відіграє роль “своєрідного вступу у внутрішній світ людини”¹⁵, наче першого сеансу, під час якого відбувається знайомство не так із зовнішнім, як із внутрішньо-індивідуальним виразом людини. Такому завданню слугує Франків “синтетичний цілісний портрет”¹⁶, що, поєднуючи різнопланову характеристику персонажів, здійснює візуальне представлення характеру злочинця, інформує про стиль його життя та, вказуючи на найістотніші деталі зовнішності, означає тип поведінки і ставлення до оточення. У синтетичному портреті Франко створює основну, контурну психомодель характеру, яка добудовується, інколи корінним чином змінюється упродовж перипетій твору.

Саме таким цілісним портретом розпочинається роман “Для домашнього вогнища”. Анеля – “розкішно розвита брюнетка з блискучими чорними очима, з цвітом молодості і здоров’я на повних рум’яних щоках, з маленькою ямочкою на підборідді, що надавала їй вираз жартовливої молодості і невинності” [19, 7]. У цьому портреті поєднуються експресивна, психологічна та фізична характеристики героїні, типовими ознаками якої є оптимізм, молодеча енергія, внутрішня настроєвість, душевна гармонія. Але окрім інформативної, так би мовити, паспортної функції, цей портрет виконує основну характеротвірну функцію – подвійного контрасту: прекрасна зовнішність жінки суперечить її моральній зіпсованості; такий портрет на початку роману є виразним контрастом Анеліної зовнішності в кінці твору, що свідчить про зміну її настрою, психічних станів, життєвих позицій. На думку Л. Бондар, “контрастне наповнення

¹³ Фащенко В. У глибинах людського буття. – С. 94.

¹⁴ Семенчук І. Портрет у художньому творі. – К.: Дніпро, 1965. – С. 22.

¹⁵ Храпченко М. Лев Толстой как художник. – М.: Худ. лит., 1965. – С. 371.

¹⁶ Страхов И. Методика психологического анализа характеров в художественном произведении. Психологический анализ портретов-характеров в романе Л.Н. Толстого “Война и мир”. – Саратов: Из-во Саратовск. пед. ин-та, 1977. – С. 20.

образу”¹⁷ – улюблений засіб Франкової характерокреаційної техніки. Аналогічні художні форми застосовує автор для зображення зовнішності Кишеньки (“Батьківщина”), завдяки чому портрет Анелі й Кишеньки видається майже ідентичним. Спробуємо зіставити: “Її звали Кишенькою. Брюнетка, з розкішним волоссям, з чорними, блискучими очима. Лице – кров з молоком. <...> Та й загалом уся вона, кожний її рух, кожда рисочка, кожне слово, кожний позирок її очей – усе в неї було таке, що я від першої хвили забув себе, все в неї мені видавалося невиданим і нечуваним, таким, якому нема пари в світі” [21, 404]. Виразно орієнтований на рецепцію іншого персонажа, портрет Кишеньки стає уособленням потужної жіночої енергетики, яка спричинила в душі Опанаса дивну “слабість” – “манію закохання”. Але якщо подібний портрет Анелі Ангарович функціонує для увиразнення жіночого образу дбайливої матері й господині, хоча згодом і контрастуватиме з її психологічним укладом та поведінкою, то аналогічне портретне зображення Кишеньки – основна властивість її епатажного іміджу. Наприкінці оповідання зовнішність Кишеньки, як і Анелі, різко змінюється. Коли її жіноча зброя – краса – стала нездатною підкорювати “світ”, життя для Кишеньки мимоволі втрачає сенс. Від колишньої “розкішної” дами залишилася виблідла тінь: обличчя “було бліде, з випеченими на щоках рум’янцями. Usta були бліді, очі горіли” [21, 422].

Таким чином, характер персонажа добудовується упродовж твору за рахунок різнотипних психологічних портретів, і в цьому виявляється специфіка Франкової техніки характеротворення, його вміння відстежити найбільш подієві моменти біографії та психологічної еволюції персонажів.

У портреті Олімпії Торської (“Основи суспільності”) “тверді мускули, що напружившись по обох її щоках, бігали по них, то наближаючись до кінців уст, то відскакуючи від них, зціплені уста <...> показували, що зовсім недобра воля панує у душі тої жінки” [19, 210]. Стійкі зовнішні риси портрета тут замінені промовистими деталями мімічної характеристики, що є своєрідним еквівалентом настрою й психологічного укладу персонажа. Це зовнішнє знайомство з Торською окреслює першооснову моделі її характеру з домінантою “недоброї волі” як стихійного ірраціонального імпульсу,

¹⁷ Бондар Л. “Коли екстремі ся стрічають”: (Студія над Франковою новелою “Хома з серцем і Хома без серця”) // Укр. літературознавство. – Вип. 56. – Львів, 1992. – С. 90.

що керує вчинками графині, породжує її зневагу до людей, егоїстичні потяги.

Франко специфічно використовує засоби портретування для зображення патологічного типу особистості, який репрезентують у творах Баран (“Перехресні стежки”), Бовдур (“На дні”), Прокіп (“Панталаха”). Характерно, що в принципі портретування таких патологічних типів Франко посилює засоби натуралістичного зображення, використовуючи експресивні форми портрета. Баран – “високий, понурий і мовчазний чоловік, з блідим лицем, з чорною стрепіхатою бородою і дико блискучими очима” [20, 196]. Подібними формами портретування зображено зовнішність Напуди (“Микитичів дуб”): “<...> така звичайно ходила понура, гризька, розтрепихана, нечесана та немита” [15, 97]. Поданий на основі дитячого сприйняття, портрет Напуди становить своєрідний візуальний образ затурканой, зануреної в себе людини, котра тасмно носить у душі власну трагедію. За понурість і мовчазність Барана постає замкнений світ його душі, трагедія самотнього існування. Згодом психологічна причина цієї відмежованості Барана розкриється у його внутрішніх рефлексіях – як намагання людини жити у своєму світі, підпорядковуватись вигаданим ідеалам, стаючи нерідко жертвою нав’язливих видінь.

Натуралістичний принцип портретотворення з його тяжінням до зображення драстичних, тривіальних рис зовнішності, їхньої “біологізації”, використовує Франко в описі зовнішності Бовдура: “парубок літ коло 24, середнього росту, широколиций, з плоским, узад відогнутим чолом, з невеликим чорним заростом на вусах і бороді і з довгим покудовченим волоссям, котре надавало ще страшніший вираз його і так страшному та дикому лицю” [15, 123]. Франко подає своєрідний “паспортний портрет”¹⁸, нанижуючи натуралістичні деталі анатомічної будови злочинця. Але роль цього портрета – не інформативна характеристика зовнішності персонажа. Це свого роду портрет-експресія, розрахований на перцепцію іншого персонажа – Андрія Темери. Таке зовнішнє зображення в експозиції відразу ж прогнозує характер Бовдурової “здічної істоти” [15, 123]. Деталь “довгого покудовченого волосся” – зовнішня риса занедбаності і водночас психологічний еквівалент “покудовченої” долі, розхристаної, невпорядкованої внутрішньої натури.

Принцип створення комплексного характеру двійників застосовано в романі “Борислав сміється”. Психологічну сутність братів

¹⁸ Ткаченко А. Фабула, сюжет, композиція. – С. 199.

Басарабів визначає “колізія двійництва” (Т. Гундорова). Особливості характеротвірної поетики виявляються у створенні спільного для братів монопортрета: “Високі, росли та крепкі, мов дуби, з широкими, червоними, немов надутими лицами і невеликими сірими очима” [15, 312]. У фізичній характеристиці підкреслено не лише ознаки тілесного здоров’я Басарабів. Їхній високий зріст відповідає такому ж “велетенському”, сильному характерові. Додаткові портретні штрихи – “велет”, непоступливий “мов скала” – увиразнюють характерологічний тип двійників – це “міцні неполамані натури” [15, 384]. Басараби рішуче здійснюють свої плани, навіть усупереч думкам побратимів. Це тип сильного, неподатливого характеру, властивого лідерам (саме старший Басараб був до приходу Бенедя проводирем у громаді). Проте в міцній натурі Басарабів Франко зауважує стихійні психічні імпульси, котрі провокують свідомість до необдуманих вчинків.

Специфічний художній тип “паспортного” портрета, заснованого на порівняльно-асоціативній градації метафоричних форм, використано в описі зовнішності розбійника Яноша – персонажа оповідання “Чиста раса”: “Се був хлопча величезного росту, плечі, як двері, руки як лопати, правдивий колос. Волосся чорне, як смола, чорні очі й білі, як чеснок, зуби, котрі він, усміхаючись, показував майже всі, надавали його фізіомії якийсь вираз дикості й жорстокості, котрого не міг злагодити той усміх, схожий на усміх негра” [20, 25]. Домінантний соматичний принцип портретотворення, заснований на гіперболізації частин тілобудови, підкреслює надзвичайно міцну атлетичну статуру Яноша, котра сприймається як фізична властивість стихійної, імпульсивної природи злочинця, є “виразом дикості і жорстокості”. Цікавим образним елементом у цьому фізіологічному портреті є акцентуація етнонаціональних зовнішніх характеристик. За типовими ознаками “расової” належності здійснюється ідентифікація етнічного психотипу розбійника Яноша: “Постать його справді видавалася типовою, але далеко більше циганською, ніж мадярською. Тільки чорні вуси, загострені, мов два шила, і підкручені вгору, і мадярський національний стрій чинили його подібним до мадяра” [20, 25]. Особливість даного типу портретування полягає в його сугестивній функції, здатній породжувати неоднозначну рецепцію. Перша поява у творі напрочуд відданого лакея з незвичайною зовнішністю, що промовляє сама за себе, відразу налаштовує читача на негативне сприйняття цього персонажа, всупереч нав’язливий його

похвалі паном З. У характеротвірному аспекті портрет Яноша є самодостатнім художнім засобом у розкритті психології розбійника. Письменник лише раз поміщає Яноша безпосередньо в центрі дії, незважаючи на те, що основна подія зав'язка й усі наступні сюжетні витки так чи інакше мотивовані присутністю у творі цього лакея – уособлення “чистої раси”. Тому обраний Франком єдиний засіб психологічної індивідуалізації Яноша – портрет є, на наш погляд, найадекватнішим способом комплексного візуального представлення “расового мадаря” й водночас викриттям його справжньої (злочинницької) індивідуальної сутності.

Художні засоби психологізованого портрета – від найменшої деталі до комплексу зовнішніх ознак – створюють цілісну модель характеру. Франкова тенденція до вибудови багатопланових, так званих серійних портретів, сприяє відтворенню цілої історії життя, еволюції характеру, мотивації людських учинків. Властиво, через техніку портретування автор намагається побачити й порівняти людину в різних періодах її життя і відповідно простежити зміни характеру. Це, так би мовити, психолого-порівняльний аспект характеротворення.

Тип *портрета-біографії* через зіставлення різних зовнішніх планів людини дає змогу побачити в розвитку вияв внутрішніх психологічних чинників, динаміку впливу на зовнішність і характер ситуацій, подій. Отже, портрет-біографія є водночас і динамічним. Різновидом такого зовнішнього зображення є ретроспективний портрет, який виразно контрастує з портретом у презенсному сюжетному часі. Зіставлення цих планів зображення у творі дає змогу виявити зміну не лише зовнішності персонажа, а й характеру, що відтворено як амбівалентність етичних позицій, психічного складу, поведінки в різних періодах життя. Особливістю ретроспективного портрета є опис зовнішності, поданий через сприймання іншого героя. Такий принцип портретотворення М. Ткачук називає засобом “точки зору”¹⁹. Ретроспективний портрет зринає у свідомості іншого персонажа через повторне сприймання. І в такий спосіб він намагається зіставити ці різні плани зовнішності.

Вражений спалахом жорстокості Олімпії Торської, Нестор Дереваський тасмно згадує колишній образ цієї жінки – молоді

¹⁹ Ткачук М. Жанрова структура романів Івана Франка. – С. 29.

графині – як вияв природної краси та гармонії: “<...> блисли, мов два огники очі графівни, панни Олімпії, зарисувалися її чудово гарні очертти лиця, губ, носа, запахли її золотисті кучері, котрих запах тоді так хапав його за душу” [19, 229]. Деталізація фізичних рис обличчя посилює психологічний зміст портрета-біографії, увиразнюючи водночас і характерологічні риси. Функція цього портрета – протиставити різні плани зовнішності графині, підкреслюючи її поступову моральну деградацію. Для Деревацького це сцена “зривання маски”: у душі Олімпії він відкриває зовсім іншу, не відому йому до цього часу, сутність. Він дивиться на Торську вже не як колишній коханець, що обожнював у ній жіночий ідеал, а як жертва, котра опинилася під психологічним тиском тепер вже наче іншої, чужої людини.

Засіб “точки зору” іншого персонажа конструє ретроспективний портрет Регіни (“Перехресні стежки”). Свідомість Рафаловича стає основою розповіді про минуле життя його коханої жінки. “Ця єдина розповідна точка зору як “центральна свідомість” сегменту події допомагає глибоко розкрити внутрішній світ героїв, але фіксує й висвітлює те, що потрапляє в його поле зору”²⁰. Зовнішній образ Регіни, котрий у минулому так приваблював Рафаловича, після багатьох років став “виблідлою невдатною копією його ідеалу. У неї не було того чарівного блиску, що колись так раптово, безвідпорно заповнив його душу” [20, 262]. Регінина зміна мотивована наслідками важких внутрішніх страждань від деспотичного ставлення чоловіка. Характерні риси її молодості – внутрішня гармонія і спокій – трансформувались у вияв покірного терпіння, душевної апатії, внутрішньої тривоги і страху.

Зміну характерологічних рис, відображену в портреті-біографії, демонструють і деталі вікових особливостей. Психологічний портрет-біографія персонажа розкривається в інтроспекції. Олімпія Торська згадує, коли вона була ще молоденькою дівчиною: “Цвітуха, мов рожа, вона рожево дивиться на світ. Усе їй усміхається, усе її пестить, усе любить нею. І сонце, і цвіти, і повітря, і люди” [19, 146]. Ця “рожевість”, молода свіжість зовнішності Олімпії показує її емоційну настроєвість як своєрідну біофілію, замилювання життям, оптимізм, відкритість і щирість душі, ще не заплямованої егоїстичними примхами. У свідомості молодої Торської є риси

²⁰ Там само.

вітаїзму, екзистенційний потяг до єднання з біосом. “Рожева природа” постає як еманация “цвітучої” душі Олімпії. Проте поступова внутрішня ізоляція, замкненість, породжені нещасливими обставинами долі, вплинуть на еволюцію характеру графині, у якому передусім виділяється її “звіряча кровожадність, безвстидна рівнодушність на людське терпіння” [19, 233].

Отже, визначальною властивістю ретроспективного портрета є рівночасна присутність у ньому двох планів зовнішності персонажа: яким цей персонаж був колись і яким він є тепер. Поданий через суб’єктивну рецепцію іншого героя, портрет-біографія дає змогу показати внутрішньо-психологічну, морально-етичну, світоглядну еволюцію особистості.

Художні резерви портрета відтворюють, окрім зовнішніх характеристик, внутрішні психічні колізії. Для цього Франко продукує динамічний портрет. І. Семенчук відзначає особливу функцію динамічного портрета в художньому творі – “виразити всі переливи душевного життя героїв в їх фізичному виявленні – міміці, жесті, виразі очей. Таким чином, внутрішнє життя людини письменник відтворює у всьому його процесі”²¹. Це ж саме можна спостерігати й у Франковому портретуванні. Письменник майстерно освоює художні закони “фізіогномічного мистецтва”²², в якому найменша форма мімічної експресії – жест, усмішка, погляд – відтворюють глибинні психічні процеси, позначають емотивну настроєвість, динаміку почуттів. Зображаючи психічний стан, Франко використовує набори, скористаємось загальнотеоретичним формулюванням І. Страхова, “ситуативних портретних рис”²³, котрі як експресивні форми є адекватними певному внутрішньому почуттю.

Стан резигнації, душевного страждання Прийдеволі (“Борислав сміється”) відтворено за допомогою порівняльних зворотів, котрі посилюють експресивність зображення: “Прийдеволя стояв коло порога з лицем мертвецьки блідим і з заломленими руками, стояв, як живий образ болю” [15, 325]. Це своєрідний *портрет-емоція*, що фіксує цілісний комплекс людських переживань. Деталь фізичної дії “заломані руки”, а також її експресивний синонім – деталь мовлення “зломаний

²¹ Семенчук І. Портрет у художньому творі. – С. 19.

²² Страхов И. Методика психологического анализа характеров в художественном произведении. – С. 36.

²³ Там само. – С. 58.

голос” [15, 325] – позначають апатію, розчарування, зневіру і страждання людини, котра внаслідок цього, перейнявшись ідеєю помсти, чинить злочин. Засіб контрастного поєднання портретних рис Прийдеволі показує невідповідність настрою і зовнішнього плану: “молодий парубок, круглолиций і рум’яний, мов дівочка, тільки що сумний і понурий, мов засуджений на смерть” [15, 313]. Експресію внутрішнього страждання людини в цьому портреті увиразнюють поривняльні форми, дуже близькі до народнопоетичних.

Для кожного людського почуття, емоції чи психічного стану Франко намагається дібрати відповідну форму художнього зображення. На думку І. Страхова, ці “експресивні знаки, маючи складний психологічний зміст, стають своєрідною мовою почуттів, котра відображає тонкі нюанси психічних станів”²⁴.

Анеля Ангарович на початку роману постає як людина сильної, врівноваженої вдачі, але її характер упродовж твору зазнає істотних психологічних перевтілень унаслідок життєвих ситуацій, тривалих роздумів та внутрішніх випробувань. Це відбиває поетика її психологічного портрета. Зовнішнім еквівалентом Анелиного неспокою та внутрішнього страху є такі експресивні форми: “шарпалася немічна, мов кіт зав’язаний у місі” [19, 91], “сиділа, як з каменя витесана”, “стояла, як кам’яна статуя” [19, 102]. Семантика предметної деталі каменя в зображенні цього психічного стану означає вираз притупленого емоційного чуття. Асоціативно цей же мікрообраз з’являється у свідомості Ангаровича, котрий у рисах гіпсового лиця статуетки мадонни намагається “віднайти щось схожого з рисами Анелі” [19, 117]. У такому контексті ця деталь означає вияв гранітного характеру жінки, натякаючи також і на її звабливу природну красу. Експресію внутрішньої тривоги Анелі зображають певні фізіогномічні форми: її “уста тремтіли судорожно” [19, 33], “сиділа з устами наполовину отвореними” [19, 93]. Франко зображає емоційну ситуацію притупленого реагування, виявів страху, що спричиняють раптові спалахи неврозу. Прикметно, що експресія страху в душі Франкових злочинців відтворюється за допомогою однакових засобів характеротвірної поетики, серед яких домінує деталь емоційної сфери – тремтіння. “Я весь *трясуся*. На мені певно лиця нема”, – зізнається Шнадельський (“Перехресні стежки”), “цокочучи зубами зо страху” [20, 427].

²⁴ Там само. – С. 160–161.

На противагу рішучості жорстокої матері, Адам Торський (“Основи суспільності”) після злочину почувається безпорадною дитиною, повсякчас боячись викликати до себе підозру. “Він готов був заплакати, руки його *тряслися*, в душі все завмерло, окрім одного, чисто звірячого інстинкту самоохорони” [19, 337]. Франко показує, як упродовж сюжетної дії відбувається зміна характеру, з’являється боягузтво, невміння опанувати свої почуття і відповідати за власні вчинки. Проте навіть це загальне тремтіння не сповнило злочинне сумління Адама бажанням покаятися та зізнатись у злочині.

Дещо по-іншому трактує Франко ситуацію “тремтіння” Прийдеволі, хоч і зображає цей внутрішній стан за допомогою однотипних експресивних знаків: “рука його не знати чого *тремтіла*” [15, 424], “він стояв над Іцком блідий, *тремтячий*, збурений до дна душі” [15, 427], “*тремтячою*, судорожною рукою виняв Прийдеволя Іцкові шмату з рота <...>” [15, 427]. Особливості психічної поведінки Прийдеволі тут відрізняються від реакції страху інших злочинців. Це не страх бути викритим чи запідозреним, а швидше внутрішній протест душі, дія позасвідомих імпульсів, котрі своїми психічними сигналами (реакцією тремтіння) намагаються востаннє спинити від гріха затьмарену помстою людську свідомість.

У поетиці портрета-емоції особливість художньої техніки Франка виявляється у майстерності схопити мить емоційного акту (так зване явище психологічного моменту як певного життєвого, психологічного пуанту в душі переступника). Як відзначає М. Ткачук, аналізуючи поетику роману “Для домашнього огнища”, Франко майстерно використовує засіб “контрастного монтажу”²⁵, що виявляється в чергуванні подій, різкій зміні психічних станів. Аналогічний спосіб зображення, на нашу думку, письменник застосовує в поетиці портретування багатьох персонажів, охоплюючи психічну мить людської душі, у котрій по черзі вібрують різні емоції, виявляються антиномічні риси характеру.

“Психологічна характеристика моменту”²⁶ виразно відчутна в емоційному портреті Анелі Ангарович: “Лице те, перед хвилиною таке погідне, ясне і енергічне, що так і дихало здоров’ям і втіхою, тепер було бліде, як у трупа, являло вираз якоїсь безмірної тривоги. Уста тремтіли судорожно, немовби шептали якісь нечутні закляття. У

²⁵ Ткачук М. Жанрова структура романів Івана Франка. – С. 48.

²⁶ Гримич Г. Портрет зовнішній і психологічний // Дніпро. – 1968. – № 9. – С. 153.

грудях не стало віддиху” [19, 33]. Франко показує пластику Анеліного характеру, дію психічних збудників, що здатні миттєво змінювати один психічний стан на полярно протилежний. О. Вечірко називає такий спосіб зображення засобом “емоційної хвилі”, коли “один і той же психічний стан виникає, пригасає і знову розгоряється”²⁷.

Характеротвірну функцію засобу “психологічного моменту” використано і в повісті “Основи суспільності”. З-під полуди вдаваної прихильності й доброчесності графині Деревацькому відкрився інший бік її характеру. Ситуація моменту, використання деталей фізичної дії сприяє зображенню миттєвої зміни Олімпіної вдачі: “Сама не знаючи, коли і як се сталося, вона встала зі свого місця і в випростуваній, напруженій, майже грізній поставі наблизилася до нього, в поставі вовчиці, що, певна своєї сили, наближується до ягняти, щоб його без боротьби пожерти” [19, 209]. Миттєвість психологічної зміни графининої душі, переродження з добродійки у грізного “демона-спокусника” [19, 230] відображає еластизм психіки, лицемірство, завдяки чому їй вдається добре маніпулювати людьми, здійснювати свої егоїстичні афери, уникаючи підозріння.

Інший психологічний зміст має характеристика моменту в динамічному портреті Бовдура, зображеному в кінці оповідання “На дні”. Франко створює тип портрета-кадру, що нагадує техніку кінофільму. Бовдурів портрет подається як акт містичного перевтілення – зовнішній образ “дикої, страшною, немов не з цього світу прояви” [15, 129] олюднюється. Такий пластичний портрет-кадр із надзвичайно стрімкою плинністю й змінністю зовнішніх штрихів відтворює складну гаму психічних процесів: “І дивна зміна робилась з Бовдуром. Його власні риси, бачилось, м’якли, лагідніли... З очей щез гнилий блиск святячого пороха... Понурі гнівні складини на чолі вирівнювались... Здавалося, немов наново людський дух вступає в те тіло, що досі було мешканням якогось біса, якоїсь дикої звірячої душі” [15, 162]. Функція цього зовнішнього зображення, окрім психологічної, – ще й етична, оскільки символічно показано моральне відродження переступника.

Домінантним образно-психологічним символом Бовдурового емоційного портрета є сльози: “І нараз сльози градом покотилися з Бовдурих очей... Він лицем припав до кровавого Андрійового лица і

²⁷ Вечірко О. Психологія характерів у прозі М. Хвильового і Б. Пільняка: Автореф. дис. ... канд. філолог. наук /Одеський держ. ун-тет. – Одеса: 1993. – С. 9.

важко-важко заривав” [15, 162]. Здавалося, що плач не властивий цій “кам’яній людині”, котра здійснила людиноубивство. Та після катарсису Бовдуrowі сльози стали символом самоусвідомлення й каяття. Він оплакує свій гріх і невинну жертву власної жорстокості. Саме ці сльози прозріння, як деталь експресивної характеристики, найповніше дають Франкові змогу відтворити ситуацію духового оновлення Бовдура, простежити внутрішній струмінь морального відродження.

Така ж деталь емоційної сфери домінує й у психологічному портреті Регіни, хоча природа її сліз мотивована іншими причинами. Сльози – “часті гості на її лиці, де видно було дві зигзагуваті смуги, мов рівчачки, вириті тими річками” [20, 407]. Франко зумисне метафоризує деталі Регіниного портрета, відшукуючи адекватні художні форми для зображення її внутрішнього стану. Через деталь сліз письменник глибоко обсервує психологію страждання. Сльози виорали рівчачки не лише на Регіниному обличчі, вони пошматували зигзагами нещастя і розчарувань її молоду душу, котра замкнулася в собі від будь-якого стороннього впливу.

Модифікацією Франкового портрета-емоції є так званий *колористичний портрет* з домінантою семантики кольору для відображення відповідних характерологічних особливостей, спектра психічних процесів. Відтінок кольору в даному типі портретування трансформується у психологічний відтінок характеру. Така особливість Франкової характеротвірної техніки свідчить про глибину асоціативного мислення письменника, який намагається для кожної психологічної емоції дібрати адекватний еквівалент кольору. У психологічному портреті відбувається, за словами Ю. Кузнецова, “семантизація кольору”²⁸.

Часто повторюваною колористичною деталлю Анеліного портрета є навмисне підкреслена блідість її обличчя: “лице бліде, як у трупа” [19, 32], “лице її покрила труп’яча блідість, навіть уста поблідли” [19, 41], “лице тепер було бліде, як у трупа, являло вираз якоїсь безмірної тривоги” [19, 33]. Домінанта кольору увиразнює емоційний портрет Анелі, показуючи процес її імпульсивного сприймання навколишньої дійсності, болісне, невротичне реагування на стрімкий розвиток життєвих подій. Але в цьому портреті важливий не так сам колір, як його асоціативне означення – постійне

²⁸ Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми поетики і естетики. – К.: Зодіак-Еко, 1995. – С. 156.

порівняння Анелі з трупом не випадкове. Підкреслена блідість жіночого обличчя – це своєрідна зовнішньо-настроева ізохроматичність внутрішнього стану Анелі в періодах її інтенсивних переживань. І водночас цей колористичний портрет стає портретом-прогнозом, за яким в уяві читача здійснюється мотивація майбутньої розв'язки роману.

Експресивну роль кольору Франко посилює у психологічному портреті Регіни. Причому згадана вже колористична деталь обличчя – “блідість” – значно ускладнена не лише варіативністю виражальних засобів, а й психологічним змістом. У колористичному портреті Регіниного настрою риси блідого обличчя Франко увиразнює за допомогою різноманітних порівняльних зворотів: “бліда, мов з воску виліплена” [20, 358], “бліда, аж жовта” [20, 400], “бліда, як труп” [20, 429], обличчя “бліде, як лице медузи” [20, 432]. Така різноманітність порівняльних форм свідчить про художній хист письменника, його унікальну здатність психологічного “малювання”. Франко метафоризує колір, завдяки чому відтінок зовнішності говорить про драму внутрішнього життя Регіни, знеживлення її духової енергії, тобто семантика кольору характеризує водночас внутрішній і фізичний стани жінки.

Творячи колористичний портрет Регіни, письменник виявився особливо продуктивним у використанні кольору як художнього еквівалента психічних станів: “Регіна була бліда аж жовта. Її губи були бліді, повіки червоні, очі горіли якимсь дивним блиском, а на чолі крутими борознами повиорювались зморшки, а волосся, колись золотисте, припорошилось сивиною” [20, 400]. Ефект психологічного коментаря внутрішнього стану в цьому портреті досягається ампліфікацією епітетів зі семантикою кольору. Письменник зображає жінку, виснажену постійним психологічним тиском, знущанням, самоізоляцією. Контраст золотого й сивого волосся, виражений через засіб протиставлення, увиразнює не так вікову характеристику Регіни, як її життєву трагедію.

Психологічна семантика кольору в Ганчиному портреті (друга редакція “Ріпника”) означає не лише стан неспокою та внутрішнього страху, зумовленого постійними споминами про злочин, а й зовнішній симптом своєрідної, наче містичної хвороби злочинниці, що активно прогресує у її тілі: Ганка “зсохла, як скіпа, почорніла, як головня, тільки пушка духу в ній” [21, 56]. “По кількох тижнях вона поблідла, пожовкла, змарніла” [21, 48]. Цей колористичний портрет

контрастує з портретом Ганки на початку твору, де домінанта червоного кольору підкреслює природне й тілесне здоров'я дівчини: Ганка “здорова, *червонолиця*, з витріщеними очима і грубими губами <...> вона твердо ступала по розмоклій глині босими, *червоними* ногами” [21, 31]. Зміна хроматичних штрихів у цих портретах показує динаміку внутрішніх процесів і означає контрастність психічних станів і реакцій Ганчиної поведінки: спершу це сильний характер, “груба натура, у котрій душі не доколупаєшся” [21, 31], а після злочину – душа, зболена постійним неспокоєм та хворобливими мареннями.

Інший функціональний зміст з відчутною емоційно-оцінювальною характеристикою автора має колористичний портрет діда Гарасима (“В тюремнім шпиталі”). Цей портрет не відображає страху, внутрішньої тривоги, а позначений до певної міри біографізмом, є портретом долі старого розбійника. Семантизація кольору в зовнішньому зображенні відбувається шляхом акцентуації вікових, фізіологічних ознак. У діда Гарасима – “старече лице – жовте, поморщене, як сушене яблуко, до половини обросло довгою білою, як молоко, бородою” [21, 153]. Аналогічний портрет із подібними колористичними деталями Франко використав у зображенні зовнішності Семка Тумана (“Лель і Полель”): “обличчя того чоловіка – *жовте*, мовби мертве, оточене *білим* волоссям і такою ж самою бородою, що спадала аж на груди. Зморщене чоло, *бліді*, без крові губи, а особливо *білі*, *зчервонілі* сліпі очі надавали цьому обличчю якогось жахливого виразу” [17, 307]. В обох портретах вираз білих сліпих очей особливо вражаючий, бо саме в цих незрячих очах концентрується образ внутрішньої і тілесної руїни, духового виснаження, важкої життєвої драми. Франко не випадково створив однакові портрети, бо далі бачимо, як перипетії долі Семка Тумана наче наслідують долю діда Гарасима. Тим-то можемо говорити про певні характери-дублери, хоча вони й розвиваються в різних творах. Інші штрихи портрета діда Гарасима подаються вже через оцінювальну рецепцію іншого персонажа: “Та проте нема в тім лиці нічого того, що чинить старечі лиця гарними та симпатичними. Широкий рот і грубі, *посинілі* губи страшні, та ще страшніші очі – зовсім *білі*, мертві” [21, 153]. Через колористичні деталі Франко з'ясовує не лише перипетії нещасливої долі діда Гарасима, якого “двадцять літ у слідстві мучили, очей збавили і ще на двадцять літ засудили” [21, 154], а й намагається побачити й

вмотивувати особливості фізіологічної природи переступника. “Посинілі губи” говорять про дідову хворобу: “Дід Гарасим ждав смерті. Він терпів на дихавицю, на безсонницю, на старече вичерпання сил” [21, 154]. Використовуючи резерви психологічного портрета, художньо увиразненого деталями кольору, Франко створює домінантний колір душі, характеру, психопочуттів, що організує індивідуальний спектр природи особистості.

Специфікою письменникової поетики характеротворення є синтез художніх засобів або використання ознак одного засобу в іншому. Прикладом цього є зв’язок портрета з інтер’єром. Художні деталі інтер’єра стають зовнішньо-психологічними штрихами портрета, причому також із виразною домінантою семантики кольору. Вогка, задушлива атмосфера в’язниці позначається на Бовдуровому портреті. “Очі його <...> світилися мертвим скляним блиском, блиском вогкого, гнилого порохна, яріючого серед потемків” [15, 123]. Асоціативно колір підземелля “суспільного дна” виявляється на Бовдуровому обличчі: “Краска лица, так, як і у всіх жильців сеї нори, була якась земляна <...>” [15, 123]. Ширше мотивується портретна деталь обличчя, “віддавна немитого”, де “бруд корою стояв на висках” [15, 123]. Цей бруд – не лише ознака побутової занедбаності в’язниці, а й моральної, духової темряви у Бовдуровій душі, це кора бруду на найсвятіших зернах людськості.

У техніці портретування Франко здебільшого уникає зображення цілісних синтетичних портретів, акцентуючи увагу на незначній зовнішній деталі, котра буває іноді досить промовистою. Такий засіб допомагає через часткове побачити ціле, збагнути людську природу в різних виявах. Як зауважує М. Левченко, “Франко вмів намалювати стислий і зримий портрет, дати яскраву характеристику психологічного стану персонажа”²⁹.

Зображаючи фізіологічну організацію Бовдура, письменник натуралістично анатомує деталі його тілобудови – рук, ніг, живота, через характеристику котрих простежується трагедія людського життя. “Ноги його були попухлі, мов коновки, і блищали якимось синявим полиском, властивим водяній пухлині” [15, 123–124], “стояв та хитався на своїх грубих попухлих ногах” [15, 126], “голі, блискучі від пухлини ноги” [15, 126]. Зображення цих деталей викликає співчуття до Бовдура, розуміння його поступового морального

²⁹ Левченко М. Тюремні оповідання І. Франка. – С. 38.

падіння. Інша натуралістична деталь – живіт, “страшно великий і надутий” [15, 124], – показує Бовдурове відчуття постійного голоду та нелюдський інстинкт насичення, що спричинив його бійку за кусень хліба. Художня функція цієї соматичної деталі поступово розкривається в епізоді, коли Бовдур їсть хліб. Франко зумисне наче знеестетизовує цей процес поїдання без смаку, задля рефлекторного насичення. “Дивлячись збоку на те, як їв Бовдур, можна було б подумати, що цей чоловік страшенно голоден, – з такою ненажерливою захланністю теревив він свій хліб, так швидко щезали в його роті величезні кусаки хліба <...>” [15, 145]. “Немов голодний вовк, кидався він на їду, і їв, їв без тямки” [15, 151]. Бовдурова ненаситність нагадує тваринний інстинкт боротьби за виживання – як і хижаки, він здобуває кусень хліба у бійці. За влучним спостереженням І. Денисюка, “Франко підводить нас до питання, чи людина, яка божеволіє з голоду, холоду, може відповідати за свої вчинки?”³⁰.

Істотною деталлю Бовдурової тілобудови є його руки – “сильні і здорові”, він “в руках ще потужний” [15, 124]. Подібну деталь “залізних рук” [20, 197] використано і в Барановому портреті. Письменник підкреслює не лише фізичну силу, міцну атлетичну будову персонажів, які в ситуації нервового зриву, невдоволення використовують “сильні руки” як єдиний спосіб захистити своє вражене самолюбство. З іншого боку – “залізні руки” – єдина ознака колишнього нормального життя переступника, що характеризує людину праці. Так Франко говорить про Бовдура: “Се людина робуча, хоть не знати, якою нещасливою долею відірвана від праці і вкинена сюди на свою загибель” [15, 124]. Письменник поглиблює цим своє розуміння людини, вірячи в її добру первинну сутність, котру занапащують соціальні обставини.

Серед засобів портретування письменник використовує також зображення стійких рис зовнішності, фіксуючи їх зміну чи просто виявлення у різних сюжетних ситуаціях. Кожна така риса має глибоке психологічне пояснення.

У портреті Олекси Довбушука багаторазово повторюється постійна портретна деталь, що стає фізіогномічною звичкою – закусування нижньої губи – “знак, що злість бухнула жаром в його

³⁰ Денисюк І. “Суспільно-психологічна студія”, або “Живопись дна” // Укр. літературознавство. – Вип. 5. – Львів, 1968. – С. 98.

душі” [14, 46]. Прикметно, що ця мімічна властивість у зовнішності Довбушука є психологічно однозначною, бо завжди симптомує лише про його злі задуми та нервові спалахи дикої натури.

Модифікацією Франкового портретування є тип *портрета-уподібнення* або *асоціативного портрета*. Функціонально він дещо схожий до колористичного, оскільки для зображення певної риси характеру, емоції чи цілісного психічного стану називається у портреті його асоціативно адекватний художній образ. У деяких типах цього портрета Франко використовує, як і в портреті ретроспективному, суб’єктивну призму іншого персонажа – у його свідомості виникає певна портретна асоціація. Такий портрет-уподібнення Анелі з містичною істотою фіксується в уяві Ангаровича: “<...> йому здавалося, що її постать перед його очима росте, розростається, перемінюється на привид якоїсь грізної фурії з лицем таким страшним, що один її позирк може вбити чоловіка” [19, 136]. Ця фантазмагорична метаморфоза в уяві Ангаровича виникає під впливом тривалих роздумів про Анеліну вдачу, в якій він поруч з найкращими рисами жіночого ідеалу віднаходить найпотворніші нелюдські вияви. Тому образ фурії є своєрідним асоціативним еквівалентом грізного, навіть химерного характеру жінки.

Винятково характеротвірною є роль асоціативного портрета Олімпії Торської, що його подано у сприйманні Нестора. “Холодний блиск очей” Олімпії нагадує йому вовчицю, “що певна своєї сили наближується до ягняти, щоб його без боротьби пожерти” [19, 209]. Така анімалізація Олімпіїного портрета ще більше увиразнює “хижацькі” риси її характеру, егоцентризм, підступність, жорстокість, “звірячу кровожадність”.

Різні плани зовнішності поєднано в асоціативному портреті Регіни: “Те лице виглядало страшно – з слідами колишньої краси, оббрукане кров’ю, бліде і з несамовито блискучими очима, воно виглядало, як лице медузи” [20, 432]. Функція цього портрета – відтворити динаміку переживання, внутрішню ситуацію жіночого болю і страждання.

Портрет-асоціація Олекси Довбушука, порівняння його зовнішності саме з карпатським буком означає спорідненість характеру цього переступника зі стихією темного лісу, вказує на незбагненну таємницю Олексової дикої натури: “Чоловік той дивне якесь мав подібє в своїй фізіономії до одного з тих буків, що вінчали Довбушів верх, – так, здавалося, був сильний, коренистий, грубий, так високий ростом, так загадочний в своїх движениях” [14, 9]. Не

випадково Довбушук часто блукає у хащах цього чорного лісу, поміж високих буків, виношуючи свої злочинні задуми. У його душі ніби відчувається присутність темної магії лісу.

Асоціативний засіб, що його використовує Франко у поезиці портретування, сприяє глибшому проникненню в генезу характеру, допомагає вмотивувати нюанси настрою, а, з іншого боку, є свідченням художнього хисту письменника, його уміння віднайти для найменшої характеротвірної ознаки її широке й багатогранне художнє вираження.

Психологізація портретів у характеротвірній поезиці Франка здійснюється і через зображення елементів одягу, які показують стиль людини, створюючи її візуальний образ. Характерно, що письменник як аналітик жіночої природи частіше звертається до зображення одягу жінки, відтворюючи її характер. Одяг не просто зовнішньо-предметний штрих портрета, а глибоко психологічна характерність її поведінки, ознака життєвого почерку героїні. Стиль одягу Анелі Ангарович – “просте, а проте дороге і елегантне домашнє убрання” [19, 7] – підкреслює молодість, привабливість, вишуканий смак жінки, відчуття краси та гармонії в її домашньому побуті. Проте якісний прикметник, що характеризує особливості Анеліного одягу – “дороге вбрання,” – говорить про її потяг до дорогих речей, а отже, до певної міри мотивує шляхи досягнення матеріального статусу через злочинне ремесло.

Засобом психологічної індивідуалізації є атрибутивність одягу. Франко “моделює” одяг-символ, який стає своєрідним ритуальним елементом, ознакою життєвої події, показником емоційного стану. Саме такий глибоко психологічний і навіть містичний зміст має деталь шлюбної сукні, котру через десять років, “злежану, вижовклу” [20, 263], одягає Регіна з нагоди подружнього ювілею. Франко, з одного боку, пародіює Регіну в цьому одязі, робить її смішною, а з іншого – створює трагічний портрет напівбожевільної нареченої, зумисне зберігаючи в одязі всі весільні аксесуари: “Біла шовкова спідниця, такий же, штучними перлами спереду вишитий і білою коронкою на грудях облямований станик, волосся розпущене, на руках тілістої барви рукавички – отак увійшла Регіна до салону. Ішла звільна, мов напівсонна, зі спущеними вниз очима, мов справді панна молода до шлюбу” [20, 263].

Франко намагається “розшифрувати” ритуальний зміст шлюбного одягу через засіб самоаналізу, у сповідальному слові Регіни: “Отся сукня <...> була символом мого найбільшого нещастя. Її перед

десятьма роками вдягла на мене цього, що була відмалку моїм злим демоном. В неї, в отсю сукню, вона заклала всіх злих демонів, що мали мучити мене. Вони зробили своє. Десять років минуло, – <...> мої злі демони або покинули сю сукню, покинули мене, і в такім разі нинішній день буде новим зворотом у моїм житті і варт того, щоб зустріти його празнично. Або вони ще чигають на мене, і в такім разі, надягаючи отсю сукню, я визвала їх” [19, 264]. Деталь шлюбного одягу потрактовано як фатальний символ Регіниної недолі. Жінка не випадково одягає її в присутності свого першого, чистого, природного кохання. Франко показує трансформацію свідомості – після тривалих років подружнього терпіння й примирення зі своєю долею, Регіна прагне відновити втрачену в молодості гармонію стосунків з Рафаловичем. Саме тому деталь-символ шлюбної сукні у свідомості жінки має амбівалентну атрибутивність – це співіснування доброї й злої сили, котру в реальному житті Регіни презентують два чоловіки – Рафалович та Стальський.

Зображаючи елементи одягу, Франко робить істотний акцент на семантиці кольору. Цікаво, що один і той самий колір може мати різноваріантну психологічну характеристику, вказувати на відмінні вияви характерів.

Такою полісемантичною є художня природа чорного кольору. Виразна деталь одягу Торської – одноманітна чорна сукня, “котру носила вже пару літ” [19, 157], є атрибутом її монотонного існування, непривабливості, інтровертності, відречення від життєвих принад. Характерологічним коментарем до графинино “стильового” образу є її ставлення до одягу: “давно вже перестала вона строїтися” [19, 157], що означає відсутність колишньої звабливої краси Олімпії, зміну її зацікавлень та вподобань. В іншому психологічному контексті чорний колір одягу, а також сиве волосся графині підкреслюють не лише її старість, а й ту сіру монотонність вдачі, непрозору “чорноту”, темінь душі, у котрій не залишилось жодної світлинки доброти й людяності.

Аксесуари Регіниного одягу – чорна сукня, “чорна нитяна рукавичка” [20, 273], чорний вельон, що закривав обличчя, – творять образ загадкової “дами в чорному”, котра постійно, в різних психологічних ситуаціях, своєю раптовою появою тестує свідомість Рафаловича. Чорний колір – емоційний лейтмотив Регіниного життя. Виткоподібні колізії жіночої долі уподібнюються до спектра чорних відтінків, котрі посилюються поступовим згущенням темних барв. У молодості Регіни чорний одяг – це символ жалоби за померлою

родиною. Далі цей колір творить імідж загадкової “дами в чорному”, котра блукає по зеленій вулиці парку і водночас він є кольором спокуси, таємниці, котру будь-що прагне збагнути Рафалович, в уяві знімаючи цей “чорний, густий” вельон з обличчя знайомої незнайомки. І до кінця життя цей колір означає для жінки життєву відраженість, страждання, довічну скорботу.

Елементи Бовдурового “одягу” є інформативними деталями його психологічного й побутового життя. “Він був впрочім майже зовсім голий, бо годі було назвати одежею сорочку, з котрої мав на собі тільки й усього, що ковнір, рукави і подовжну шмату, звисаючу долі плечима аж до пояса” [15, 123]. Натуралістичний зміст цього портрета відтворює злидений побут в’язня, а також говорить про оголеність, убогість його душі, про збіднілі моральні принципи. А з іншого боку, Франко помічає в цьому зображенні й особисту трагедію Бовдура – “клаптиковість”, “пошматованість” його життєвої долі, зітканої з бід, страждань, довічних поневірянь.

Через арсенал художньо-психологічних засобів портрета Франко окреслює внутрішній зміст характеру, певну психомодель особистості. М. Ткачук влучно зауважує особливості психологічного аналізу письменника: “В нього пластичне зображення зовнішності підпорядковується завданню розкрити внутрішнє. Він володів даром помічати майже невлітими дрібниці, умів відкрити щось таке в людині, що не всім було під силу. Письменник був уважний до механізмів відбиття душевного життя, прагнучи передати світле і темне в душі свого персонажа, повноту його почуттів, всі відтінки настроїв”³¹.

Портрет, що його продукує письменник у своїх творах, є не просто інформативним малюнком, а описом зовнішності з потужним психологічним потенціалом. Франко творить тип портрета-характеру чи психологічного портрета, позбавленого стабільної зовнішності персонажа. Це динамічний портрет, котрий через видимі прояви транслює різнопланову зміну психічних станів, особливостей поведінки і навіть етичних позицій, дає змогу обсервувати приховані механізми внутрішнього світу людини-переступника.

³¹ Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції): Автореф. дис. ... докт. філолог. наук. – К., 1998. – С. 18.

Портретна деталь очей і погляду як елемент психологічної індивідуалізації

Техніка Франкового портретування вирізняється багатством оригінальних форм, виразально-зображальних засобів, котрі уможливають аналітичний підхід до проблем функціонування і розбудови художнього характеру. Автор намагається бути якомога ощадливішим у використанні характеротвірних засобів для відтворення цілісного психологічного типу. Така ощадливість реалізується завдяки унікальній властивості художньої деталі осягати весь прихований спектр внутрішнього світу людини.

“Деталь – мініатюрна модель “субстанції” мистецтва”³², котра має потужний функціональний зміст, зосереджений передусім на психологічному діапазоні. Портретна деталь володіє особливою здатністю художньої індивідуалізації. Як зазначає Ф. Ващук, “кожна промовиста портретна деталь емоційно динамічна, є фокусом психічного процесу”³³. Франко мобілізує функцію портретної деталі на зображення складних внутрішніх феноменів. Поліфункціональність Франкового оперування деталлю відзначає З. Гузар: “Майже кожна деталь може бути сприйнята одночасно і з точки зору зовнішньої (фабульної) дії, пластики зображуваної картини, і з точки зору того внутрішнього психологічного змісту, який у ній лежить”³⁴.

У художньому арсеналі портретних деталей Франко, на нашу думку, віддає перевагу найпромовистішій, з великим психологічним потенціалом деталі очей або погляду. Прикметно, що очі є своєрідним зовнішнім кодом не лише портрета, а й характеру. Навіть незначний художній штрих, помічений автором у погляді персонажа на початку твору, проектує наступний виток розвитку характеру, експонує первинну рецепцію читача про того чи того персонажа. Як каже В. Фащенко, “вираз очей – один із найдавніших сигналів про душу”³⁵. Тому в погляд людини Франко вкладає глибоку психологічну суть, інформацію про внутрішню природу, генезу характеру. Іноді деталь погляду є художньо виразнішою й

³² Добин Е. Герой. Сюжет. Деталь. – М.– Л.: Сов. пис., 1962. – С. 367.

³³ Ващук Ф. Психологічне розкриття характеру в поемі Шевченка “Наймичка”// 36. праць XXVII Наук. Шевченківської конференції.– К.: Наук. думка, 1989. – С. 109.

³⁴ Гузар З. Художественная деталь в произведениях И. Франко бориславского цикла. – С. 20.

³⁵ Фащенко В. У глибинах людського буття. – С. 85.

змістовнішою, аніж цілісне відтворення психологічного стану в загальному портретному описі.

Особливо цікавою є художня властивість деталі погляду змальовувати внутрішній світ людини-переступника. Франко застосовує різноманітні форми зображення людського погляду, надаючи очам ролі своєрідного резонатора душі, адже, як відзначав Ф. Ващук, очі – це “магічний кристал, в якому просвічується домінанта характеру”³⁶.

Внутрішня природа злочинця, властиво, його характер – складний психічний феномен, котрий фіксує амбівалентність емоційних форм і реакцій, контрастність почуттів і настроїв, полімотивний вияв поведінки. Саме цю динаміку характеру намагається відобразити Франко в багатоваріантній гамі людського погляду.

У системі художніх форм зображення очей – це істотна “стійка портретна деталь”, що має “моральний і психологічний зміст”³⁷. Виняткова психологічна функція цієї деталі обличчя – індивідуалізувати характер – проявляється навіть тоді, коли Франко зображає не лише емоційний вияв погляду, а й фізичну природу очей, їх колір чи форму, що по-різному відтінюють характерологічні риси людини.

Вираз “білих очей” Семка Тумана (“Лель і Полель”) та діда Гарасима (“В тюремнім шпиталі”) говорить набагато більше, ніж просто про їхню фізичну сліпоту. Щоб відтворити внутрішню драму переступника, Франко використовує навіть однакові художні форми для зображення очей: у діда Гарасима “зовсім білі, мертві” [21, 153] очі, у Семка Тумана – “особливо білі, зчервонілі сліпі очі” [17, 307], що надавали його обличчю “якогось жахливого виразу” [17, 307]. Про спектр внутрішніх переживань людини в даному випадку говорить не вияв погляду, а, властиво, ця природа незрячих очей, котрі означають і тілесне, і духове виснаження. З іншого боку, ця фізична сліпота, як закономірна покута за життєві гріхи, спричинила в обох переступників на схилі літ духове, моральне прозріння, відкрила “очі душі” для покаяння.

Традиційний колір чорних очей дещо модифікує семантику краси в Ганчиному портреті (“Ріпник”): “її чорні блискучі очі сміялися здоров’ям і силою, котрої, видно, ніколи не підгризав черв’як ніякої

³⁶ Ващук Ф. Образотворча роль портрета у повістях Шевченка // 36. праць XXVI Наук. Шевчен. конференції. – К.: Наук. думка, 1985. – С.109.

³⁷ Страхов И. Методика психологического анализа характеров в художественном произведении. – С. 50.

внутрішньої гризоти. Се була одна з тих грубих натур, у котрих душі не доколупаєшся” [21, 31]. Фізична природа Ганчиних очей увиразнює радше її характер, аніж естетизує зовнішність. Близьк чорних очей свідчить про фізичну міць, тілесне здоров'я, рівновагу духу і твердий характер дівчини. Саме ці контрастні риси “грубої” натури Ганки і слабовільної вдачі Фрузі проєктують майбутню ситуацію злочинця й жертви. Аналогічну серію художніх означень використовує Франко, зображаючи вираз Анелиних очей (“Для домашнього огнища”): “розіскрені”, “чаруючі” очі, котрі випромінюють енергію молодості, внутрішньої гармонії, оптимізм. І водночас Анеліні очі – це та зовнішня родзинка, що привабила Ангаровича і згодом стала для нього фатальним магнетом.

“Великі ясні очі” [20, 237] Регіни Твардовської (“Перехресні стежки”) означають її вродливість, мудрість, у них конденсуються сила розсудку, поміркованості, внутрішнього спокою. “Ясність” очей говорить про світло душі, ще не затьмарене життєвою трагедією. Властиво, це ті риси молодшої Регіни, що виразно зміняться упродовж перипетій роману.

Франко цікаво модифікує характерологічну семантику сірого кольору очей. Сірі очі в Олексі Довбушука (“Петрії і Довбушуки”), в Басарабів (“Борислав сміється”), в Адама Торського (“Основи суспільності”) – не випадковість художнього помаху пензля, а явище свідомої семантизації кольору. Оригінальний вираз емоційного погляду Олексі Довбушука – “мале *сіре* око заблищало демонічеською радістю” [14, 52] – асоціативно нагадує погляд хижака, який шукає здобич. Вживання однини – *сіре* око – знелюднює Олексине обличчя, до певної міри анімалізує його, і також говорить про хитрість, злість і підступність цієї людини.

У портреті братів Басарабів деталь “невеличких *сірих* очей” [15, 312] є протиставленням їхньому велетенському зростові, вказує на певну емоційну нейтральність, спокій, що раптово зникнуть у наступних сюжетних колізіях.

Через зображення кольору очей Франко подає безпосереднє окреслення моделі характеру Адама Торського: “В *сірих* очах видно було втому, пересит життям і цинізм” [19, 213]. Особливий хист письменника виявляється в умінні через незначну деталь фізичної характеристики очей помітити відразу кілька штрихів характеру, найістотніших у мотивації злочинної поведінки Торського.

У мінімальний художній арсенал портретної деталі Франко

заглибив максимально широкий і багатогранний психологічний спектр. Він примусив очі говорити, відчувати, переживати, бути внутрішніми рецепторами людської душі. Невипадково ця художня деталь є концептуальною у поетиці характеротворення. Як зауважує М. Храпченко, “очі людини відкривають почуття в їхньому безпосередньому, органічному розвитку”³⁸. Про деталь виразу очей можна говорити і як про психологічну деталь біографії.

Прикметною рисою очей юної Регіни є “якийсь дивний рух”, що відтінює полігамний світ емоцій молоді дівчини, вказує на активне функціонування внутрішніх імпульсів, своєрідну вітальну енергетику. У Регініних очах, наче барви в калейдоскопі, видозмінюються різні експресивні потоки: “Зразу світилися в них якась тиха задума, спокійна цікавість. Потім глибока криниця тих очей немов закаламутилася, немов на дні ворухнулося щось, якесь дивне, несподіване зрозуміння” [20, 237].

Франко своєрідним психологічним вектором погляду розтинає внутрішній світ Регіни й оголює це емоційне різнобарв’я. “Дивний рух” очей – це динаміка переживань і думок молоді дівчини. Подібний внутрішній рух прочитується і в “розіскрених очах” Анелі Ангарович, який означає нетерплячість чекання, палку любов, зливу найрізноманітніших спогадів і думок, що оживляють увесь емоційний механізм. Проте ця-таки деталь погляду відтворює і протилежні психічні акти. Еволюція внутрішнього життя й характеру жінок зображається як трансформація виразу “рухливих” очей в нерухомий погляд, художніми формами якого є “витріщені очі”. Вираз Анеліних очей – “широко витріщених” [19, 93], “спрямованих поглядом в один кут покою” [19, 93] – свідчить про притуплення емоційних реакцій, про ситуацію страху й очікування небезпеки.

У “витріщених очах” [20, 433] Регіни можна побачити афектовані прояви, симптоми марення та божевілля, що породжують в її уяві “відірвані образи, мов обривки різнобарвної матерії” [20, 433]. Внаслідок нервових спалахів, емоційного напруження ці “витріщені очі” наче позбавлені зрячості, Регіна “вдивляється в полум’я лампи, але не бачить нічого довкола себе” [20, 433]. Зображення умовної незрячості показує явище поступового згасання свідомості, гальмування мисленнєвих процесів.

Цікаво, що аналогічна експресивна форма “витріщених очей” у психологічному портреті Олімпії Торської (“Основи суспільності”)

³⁸ Храпченко М. Лев Толстой как художник. – С. 374.

відтворює зовсім інший емоційний процес. “Широко витріщеними очима вона силувалася просвердлити пільму” [19, 144], знайти промінчик світла, щоб заспокоїти свою душу від сонних візій ночі. Графиня “молиться з широко отвореними очима. Боїться зажмурити очі в пільмі, бо знає, що скоро їх затулить, то зараз стануть перед нею огидні прокляті картини, від котрих кров леденіє...” [19, 156]. Деталь витріщених очей стає для Олімпії симптомом неспокою, психологічною звичкою, якою вона рятує себе від страху, жажливих спогадів і марень.

Модифікація погляду дає змогу зобразити своєрідні психічні цикли внутрішньої природи людини, а вираз очей стає фізичним еквівалентом переживання. У блискучих очах Барана “було щось мов важкий сум, змішаний з якоюсь болючою цікавістю” [20, 253]. Цей сум очей впливає у внутрішню сферу Баранової свідомості, породжуючи резигнацію й стихійні психічні вибухи. Барановий погляд найглибше аналізує патологію його психіки. Експресивна форма “блудні очі” [20, 409] доповнює перелік психічних аномалій і кореспондує з виявом “блудної” свідомості, яка продукує затьмарені думки й алогічні вчинки. Психологічна багатозначність прочитується у виразі Баранових “заплаканих очей”. “Він клячить перед образом і молиться. І очі в нього мов заплакані” [20, 279]. Можливо, це спогади про колишнє подружнє життя, каяття за вчинене вбивство дружини, намагання пізнати себе апелюють до хворобливої свідомості Барана, торкаючись найпотемніших комірок пам’яті. Особистісний акт молитви стає для нього своєрідним процесом самоосмислення.

Особливості характерологічного плану жінки-переступниці Франко також намагається відтворити через природу її очей. Спектр магнетичного погляду жінки випромінює не лише динаміку її внутрішніх переживань, а й надзвичайну сугестію. У жіночих очах заглиблений весь світ думок та переживань. Франко показує у цьому погляді дивний містичний магнес, його фатальний вплив на чоловічу психіку.

“В ясних безоднях сих чарівних очей” [20, 238] Регіни Твардовської наче занурив своє “бідне “я” [20, 238] Рафалович. Магнес Регіниних очей творить на її обличчі “чарівну краску” [20, 265], що довгі роки була “огнем душі” [20, 265] жінки. Деталь чарівних очей освітлює образ Регіни містичним ореолом, це образ-символ жіночого ідеалу, котрий упродовж років зберігає у пам’яті Рафалович. Проте через десять років саме через “зміну” очей той-

154

таки Рафалович не впізнає своєї колишньої любові. У Регініних очах він побачить вже не ту “чарівну краску обличчя, а “виблідлу, невдатну копію його ідеалу” [20, 262]. В даному випадку очі, їхня фізична характеристика відображають інтимну природу стосунків двох закоханих – спершу очі приваблюють, а згодом відштовхують.

Такою ж фатальною є магнетична сила “чаруючого погляду” Анелі Ангарович, здатна викликати амбівалентні почуття її чоловіка. Цю ситуацію відображено в роздумах Ангаровича: “<...> незважаючи на незатертий сором, яким окрила його ім’я, він усе-таки любить сю гарну, веселу, енергічну жінку, ті *глибокі, чаруючі очі* <...>” [19, 117]. Використовуючи засіб “читання облич,” Франко зображає зустріч подружжя через 24 години. В обох протягом доби в душі нуртувала складна внутрішня боротьба. Письменник відтворює своєрідний “діалог поглядів”³⁹, котрий посилює драматичні колізії. Відбувається взаємна фіксація рис зовнішності. Психологічний портрет, котрий уявно коментує Ангарович, розкриває складні перипетії емоційного життя, сліди тяжких внутрішніх роздумів: “Чи се та сама Анеля, котру я вчора лишив у цвіті здоров’я і свіжості, живу, енергічну, з *блискучими очима*? Чи се та сама зламана, зів’яла і немов з хреста знята жінка, що її бачу перед собою? Лице її постаріло о десять літ, на висках зарисувалися морщини, волос стратив свій полиск, *очі зробилися скляні*” [19, 130]. Саме змінений вираз Анеліних очей багатозначно свідчить про внутрішньо-психологічний переворот у її душі. Упродовж однієї доби крізь збурену свідомість Ангаровича проходять два контрастні зовнішні образи його дружини. Засіб “безсловесних відношень” істотно увиразнює психологічний зміст деталей погляду у портретотворчій поетиці. Зміна “блискучих” очей на вираз “скляних” очей передає емоційний пуант, демонструє, як через 24 години, максимально, до непізнаваності, змінюється Анеліна зовнішність. Далі, в наступному емоційному циклі, ці колись звабливі очі стануть для Ангаровича страшними, що одним “позирком може вбити чоловіка” [19, 136].

Своєрідна сугестивна аура випромінюється з очей Олімпії Торської. Її погляд тестує свідомість Нестора Дереваського,

³⁹ Безрукова З. Формы психологического анализа в романах Л. Н. Толстого “Война и мир”, “Анна Каренина” // Лев Николаевич Толстой. Сб. статей о творчестве. – М.: Изд-во Моск. у-та, 1956. – С. 86.

викликаючи в його душі контрастні емоційні враження. У молодості “палкі очі графівни”, що “блисли, мов два огники” [19, 229], розпалили взаємне кохання і щиру симпатію Нестора. Тоді ці очі говорили про приязність і любов. Проте згодом вони стали для Дереваського згубним “демоном-спокусником”, “вперто свердлюючи його до дна душі” [19, 230]. Цей вираз очей постійно збуджує страх у свідомості Нестора, він стає жертвою цього демонічного погляду Олімпії. Франко надає очам Торської ролі біографічного елемента в житті о. Нестора. Вони набувають рис самодостатньої персоналії. Недаремно, згадуючи про зустріч з Олімпією у фатальну мить свого життя, Дереваський говорить, що зустрів наче не саму жінку, а її очі: “Від тої першої хвили, коли оті блискучі очі зустрілися з його поглядом <...>, ся жінчина сталася прокляттям його життя, його фатальною зіркою, що спричинила йому несказанну силу мук і терпіння <...>” [19, 229]. Застосовуючи принцип “безсловесних відношень”, Франко вибудовує психологічну колізію захоплення й відрази, котра в системі поетики зображається за допомогою магії погляду Олімпії, ваблячого й відштовхувального. В характеротвірному аспекті ця психологічна двоякість погляду свідчить про амбівалентну природу жінки-переступниці: добру душу матері, звабливої коханки, й потворну та відразливу, де панують егоїстичні інстинкти, підступність і холодний розрахунок.

Унікаючи безпосереднього опису психічних станів, Франко покладає функцію об’єктивувати емоційні процеси на деталі виразу очей. Очі стають зовнішнім сигналом внутрішніх переживань, а експресія погляду презентує динаміку психічних актів. Така максимальна ощадливість художніх засобів дає змогу синтезувати в одному засобі художньо-психологічні можливості портрета й зображення психічних станів.

Здатність очей “говорити” від серця зображає письменник в експресивному портреті Олекси Довбушука: “А в серці Довбушука, як видно було по його очах і лиці, страшна велась борба, страшно кипіла кров!” [14, 11]. Очі та серце утворюють мовби єдиний психічний механізм, що функціонує як внутрішньо-почуттєвий вектор людської психіки і здатен через зовнішні вияви транслювати емоційні процеси.

Вираз Бовдурових очей також є сигналом психічних відчуттів переступника. Франко відтворює патологію Бовдурової душі через симптоми “хворих”, “без людського виразу” [15, 141] очей, що випромінюють “дивний страшний погляд” [15, 133]. У патологічній

природі Бовдура очі є ферментами мисленнєвих процесів, через спектр його погляду відчитуються думки, емоції, бажання. Бовдурові очі постійно стежать за діями Темери, фіксуючи усі зовнішні вияви внутрішньої динаміки: “Очі невідступно слідили кожний його [Темерин. – А. Ш.] рух, мірили і важили об’єм мошонки, слідили дорогу, куди кладе її Андрій і якоюсь заздрістю, якимось гнівом запалювались на вид винятих із неї 20 крейцарів” [15, 142]. У психологічному вияві цього погляду Бовдура натуралізується дика пристрасть, жорстокість та егоїзм переступника.

Для увиразнення характеротвірних рис Франко акумулює у погляді безпосереднє зображення характеру “Пані Олімпія довгим поглядом окинула його [Деревацького. – А. Ш.], поглядом, у котрім виразно малювалася погорда аристократичної натури до плебея, <...> котра всякі духові і товариські приємності і користі міряє і цінує на ціну грошей” [19, 181]. Авторський характерологічний коментар цього погляду може бути своєрідною психологічною мотивацією графининою злочину. Експресія “громового погляду” [19, 312] Торської доповнює психомодель “громового”, непоступливого характеру “залізної леді”.

Психологічне наповнення портретної деталі Франко здійснює за допомогою адекватних художніх форм. За нашим спостереженням, письменник найчастіше описує вираз очей, використовуючи експресивну форму зі семантикою “блиску” та її синонімічними відповідниками. Експресія “блиску очей” трапляється майже в усіх психологічних портретах Франкових персонажів-переступників, і водночас ця художня деталь має поліфункціональну природу навіть у межах одного характеру.

У різних періодах життя блиск Регініних очей психологічно багатозначний, відтінює найінтимніші імпульси жіночої душі і водночас означає своєрідну еволюцію характеру. Спершу цей “дивний блиск очей” [20, 400] Регіни відбиває амбівалентний простір внутрішніх почуттів жінки. Це емоції відродженого кохання до Рафаловича і протилежне почуття ненависті до свого чоловіка. Наступні сюжетні колізії показують посилення психологічних переживань Регіни, тому згодом цей блиск очей набуває ознак афектованого, хворобливого симптому. Для підсилення психологічного змісту та драматизму життєвих ситуацій, у яких перебуває Регіна, письменник використовує поруч з формою блиску очей її психологічний синонім, але зі семантикою більшої емотивності. Регініні “великі чорні очі *горять*

несамовитим огнем” [20, 404], який розпалює у збуреній свідомості жінки протест, внутрішню активність, непокірність. Цей вогонь погляду означає психічний апогей, що, народившись у душі, проявляється назовні у низці вчинків.

Переборовши власну амбітність, зболена горем Регіна приходить до Рафаловича. Той “дивний огонь” на її очах востаннє зблис іскрою жіночого інстинкту, бажанням бути коханою. Та цю природну почуттєвість стихійно заглушила ненависть до іншого чоловіка і прагнення помсти. Ситуацію затьмареної свідомості, божевільних спалахів у Регініній душі Франко зображає за допомогою експресивної форми “несамовито блискучих очей” [20, 432], в яких конденсується енергія помсти й імпульси згаслої свідомості.

Художній спектр “блиску очей” психологічно багатозначний. Різноманітні синонімічні варіанти даної експресивної форми відтворюють контрастність внутрішнього світу персонажів, динаміку емоційних актів, своєрідно акумулюючи внутрішню суть характеру. Вживання замість іменникової форми зі семантикою блиску синонімічного відповідника “вогонь” та значеннєво споріднених дієслівних форм дає змогу показати вияв стихійних спалахів у свідомості переступника. Зло, спричинене вогнем ненависті до сусіднього роду, не лише детермінує вчинки, а й є домінантою психологічної природи Довбушука. У його погляді присутня ця енергія стихійного вогню, як руйнівної, антилюдської стихії, котрим загоряється й Олексина душа: “В його очах видно було граючий *огонь зловіщий*” [14, 11], “очі сверкнули *диким, скаженим огнем*” [14, 83]. Експресивна градація цих означень увиразнює психомодель переступника, свідомістю якого керують невгамовні дикі пристрасті. Жорстокість і патологічний потяг до зла є психологічним лейтмотивом характеру Довбушука. Експресія блиску й вогню у його погляді набуває ознак своєрідної “фізіогномічної звички” і є еквівалентом його нервового збудження та неконтрольованих емоцій. Щоразу, коли Олексині очі наповняються “зловіщим” вогнем, слід очікувати вияву його жорстоких інстинктів. Іноді поруч з деталлю погляду письменник подає й експресивний коментар до нього: “Довбушук спідлоб’я сверкнув <...> своїми дрібними жаркими очима <...> – знак, що злість бухнула жаром в його душі” [14, 46]. Цей-таки засіб застосовано і в психологічному портреті Олімпії Торської: “холодний блиск її очей” показував, “що зовсім не добра воля панує в душі тої жінки” [19, 210]. Письменник намагається заглибитись у фізіологічну природу

магнетичного погляду-блиску Олімпії Торської, показуючи його як наслідок фатального впливу на Торську очей її покійного чоловіка-нелюба. Очі графа Торського, наче паралізуючий фатум, що переслідує її усе життя: “<...> з п'ятьми визирають ще й досі на неї ті страшенні очі, що давно-давно, довгі літа, доводили її мало що не до божевілья <...>” [19, 274]. Отже, у погляді графині – фатальний сугестивний відблиск очей графа.

Акцентуація характерологічних рис прочитується у “вогненному” погляді Стальського (“Перехресні стежки”): “В його очах палали вогни дикої злості, тої самої жорстокості, з якою він колись три дні мучив кицьку” [20, 431]. Вогонь “дикої злості”, що випромінюється в очах, найповніше розкриває садистичний комплекс Стальського.

Специфічно зображає Франко природу блиску Бовдурових очей: “очі його великі і нерухливі, світилися мертвим скляним блиском, блиском вогкого, гнилого порохна, яріючого серед потемків” [15, 123]. Це опис фізіології очей людини з психічними аномаліями. У “мертвому блискі” прочитується життєва безнадія й песимізм. Через призму погляду Франко відтворює психологічну ситуацію екзистенційної пустки у свідомості переступника: Бовдур живе лише біологічно, а його внутрішній світ спустошений, думки примітивні й божевільні. Бовдурів погляд випромінює негативні емоції, насичений темною енергією диких пристрастей і озлобленості. Проте саме через спектр погляду Бовдура наприкінці повісті Франкові вдається показати портрет “олюднення” цього переступника. З його очей “щез гнилий блиск світячого порохна” [15, 162] – ознака, що “наново людський дух вступає в те тіло” [15, 162]. Феномен “людського духу” Франко розуміє в контексті своєї характеротвірної концепції, як іманентну доброту людської природи, вроджену властивість людини бути милосердною.

Вираз очей цікаво відтворює психічні цикли людського життя. Очі стають своєрідними “вісниками” майбутнього психічного стану. Таку прогностично-психологічну функцію погляду Франко зображає через своєрідний “акт загоряння очей”, котрий віщує приплив внутрішньо-емоційних спалахів у свідомості. І водночас цей акт є певною фазою у внутрішньому житті людини.

Коли Бовдурові “очі загорялися чим страшнішим огнем” [15, 146], він у дикій, майже звірячій, пристрасті вчиняє бійку, щоби здобути собі кусень хліба. Загоряння очей, як зовнішній вияв психічної хвороби, фіксується у портреті Барана. Для Франка тут

важливою є характеристика миті як часового відтинка психічного процесу. Ця мить породжує у свідомості стихійні психологічні спалахи: “<...> Баран глядів у кут і говорив голосно, задихаючись... Його очі робилися недвижні, в них *загорялися іскри якогось непевного, дикого огню* <...>” [20, 350]. Саме засіб миттєвої трансформації психічних станів допомагає письменникові проникнути у внутрішню природу патологічної особистості.

Дещо іншим є психологічний зміст “загоряння очей” в Анелі Ангарович: “Якийсь *дивний огонь починав помалу розгорятися в її очах і випалювати рум’янці на її так нагло і передчасно зів’ялих щоках*” [19, 134]. Франко зображає ту стадію внутрішнього життя Анелі, коли відбувається переоцінка життєвих позицій, формуються нові етичні позиції. Деталь “огню” в цьому портреті символізує потужний внутрішній вогонь каяття, прозріння, моральної свідомості.

Психологічну полісемантичність блиску очей художньо урізноманітнюють і експресивно забарвлені прислівники, котрі конкретизують психологічний зміст експресивних форм. “*Дико-блискучі очі*” [20, 196] Барана – це знак стихійного неконтрольованого вияву психіки, “*грізно-блискучі очі*” [15, 320] Андруся Басараба конденсують енергію внутрішньої сили, “*несамовито-блискучі очі*” [20, 432] Регіни – це фізичний еквівалент божевілля, а ця сама художня форма виразу очей у портреті Торської є ознакою її інстинктивної жорстокості.

Франко розуміє внутрішню природу людини як особливий інтраіндивідуальний феномен, у якому проявляються часом і протилежні первні характеру чи якісь особливі психічні феномени. Саме через спектр погляду авторові вдається показати таку “*нелюдську*” ознаку, як дикість.

Письменник зображає амбівалентну природу дикості, її різноманітну психологічну генезу. “*Дико-блискучі очі*” [20, 196] Барана та “*дико-понурий погляд*” [15, 141] Бовдура споріднюють цих персонажів в одному типі патологічних особистостей. Дикість мотивується стихійною психікою переступників. Її внутрішніми проявами є постійна ізоляція, замкненість, відстороненість од зовнішнього оточення. Цікаво, що з деталлю “*дикого погляду*” в характеротвірному аспекті виразно кореспондує інша деталь тотожної семантики. Відразлива спотвореність Бовдурового тіла викликала у свідомості Темери асоціативно-порівняльний образ Бовдура з “*американськими дикарями, що їдять землю*” [15, 124].

Франко використовує психологічну функцію даної деталі для фізіологічної характеристики, зображаючи Бовдурів справді дикий інстинкт ненаситності.

Психологічна модифікація “дикості” фіксується у погляді Олекси Довбушука та Олімпії Торської. Франко демонструє іншу природу цього дикого погляду, який випромінює енергію зла й підступності. Феномен дикості в даному випадкові трактується як вищий ступінь прояву жорстокості. З цього погляду письменник безпосередньо зчитує характер. “Дикі вирази” в очах Торської та її сина означають ту “звірячу кровожадність, безвстидну рівнодушність на людське терпіння” [19, 233]. У ракурсі Олімпійного характеру “дикість” стає синонімом егоїзму, зла й жадоби.

Характер Олекси Довбушука завжди асоціюється зі стихією таємничого карпатського лісу, такою ж темною, непередбаченою є психіка цього переступника. Вияв дикості, найпритаманніший цій натурі, відчувається і в погляді, і в поведінці, і в мовленні, і в типі мислення. За допомогою метафоричного виразу, що характеризує Довбушуків погляд, Франко показує вияв його нелюдської природи: Олексині очі “дико переверталися в голові” [14, 12]. “Перевертання очей” у психологічному змісті багатозначно говорить про характер переступника. Олексю – перевертень у своєму, уславленому іменем Довбуша, роді. Він зруйнував мораль, людинолюбство, доброчесність. В індивідуально-психічному плані ця образна деталь “перевертання очей” говорить про особливість внутрішньої природи Довбушука, в душі якого немає спокою, швидкоплинно змінюються “перевертаються” емоційні стани, думки і почуття. Він не може знайти спокою на землі, між людьми, ним перевертає зла, навіть якась містична сила, що постійно провокує його до злодіянь. Цей мікрообраз у Довбушуковому портреті свідчить про певну особливість Франкової техніки характеротворення – здатність письменника через концепт мікродеталі масштабно охопити психомодель людини.

Деталь людського погляду, володіючи глибоким психологічним змістом, може відтворювати як окремі риси, так і весь характер. Часто повторюваний у творі вираз очей, так званий лейтмотивний погляд, індивідуалізує внутрішню природу людини, об’єктивуючи її думки й почуття. На нашу думку, саме вираз очей здатен найточніше відтворити природу людської психіки, тому й портретна деталь позначена натуралістичними рисами, що допомагають проаналізувати складну анатомію душі переступника. Крізь

кристалики очей письменник наче під мікроскопом обсервує великі кристали людської свідомості. У художню деталь погляду Франко вклав глибокий психологічний зміст, бо саме вираз “хворих” очей найвиразніше зображає патологію людської психіки. Жоден характеротвірний засіб не може так тонко відтворити особливості хворої душі, як деталь цього багатозначного погляду. Замість тривалих внутрішніх монологів, мисленнєвих актів у людини говорять очі. Франко постає наче посередником у комунікації між читачем і персонажем, даючи першому через спектр погляду прочитати цю мову очей – мову душі.

Цікаво, що у портретотвірній техніці письменник використовує однотипні експресивні форми для зображення виразу очей (блискучі, дикі очі) у різних персонажів. Такий принцип говорить зовсім не про обмежені художні можливості Франка чи про своєрідну шаблонність у творенні портретного образу, а навпаки – про вміння письменника в ту саму художню форму занурити багатогранний спектр людської натури. Однаковий вираз очей є психологічно багатозначним і має інший характерологічний зміст у різних персонажів, що ще раз говорить про потужні психолого-семантичні резерви цієї промовистої художньої деталі.

Художні антропоніми в системі характерологічної поетики

На думку І. Качуровського, в літературному творі художні антропоніми “відіграють певну роль як у нашому ставленні до персонажа – носія певного імені, так в евентуальному створенні ситуацій, пов’язаних із тим іменем”¹.

Оригінальною є природа імені у творчості Франка, де воно стає своєрідним номінативним кодом персонажа. Категорію антропонімів ми розглядаємо в поетиці характеротворення Франкових персонажів-злочинців. У багатьох письменникових творах ім’я не є нейтральною, довільно дібраною, назвою персонажів, а здебільшого – це промовисті, художньо мотивовані, психологічно значущі імена-характеристики, “які певною мірою завуальовані й потребують осмислення в контексті з боку читача, дослідника або ж у межах творчості автора – в інтертекстуальних зіставленнях”².

¹ Качуровський І. Основи аналізу мовних форм (Стилістика). – Мюнхен – Ніжін: Б-ка тов. “Просвіти” Ніжин. пед. ін-ту, 1994. – С. 14.

² Денисюк І. “Усе мистецьке є символом...” (Розшифровані і нерозшифровані символи у “Пережесних стежках”) // Укр. літературознавство. – Вип. 64. – Львів, 2001. – С. 3.

Важливо простежити, як відбивається в імені переступника його характер і наскільки адекватне це ім'я психологічному зображенню людини.

Регіна – лейтмотивне ім'я героїнь у творчості Франка, що має свою біографічну природу: властиво, його прототипом є ім'я коханої жінки письменника – Целіни Журовської-Зигмунтовської, героїні “Зів'ялого листя”, “Маніпулянтки” (головна героїня носить ім'я Целя), роману “Лель і Полель”. Спогадом про Целіну Журовську нав'язано й образ Регіни в “Перехресних стежках”. Як вважає Л. Бондар, “вибір імені у Франка не випадковий, одні з них, особливо жіночі – Ольга, Целіна (Регіна) – мають якусь магію для нього, тому він не боїться звернутися до них іноді й вдруге, його не лякають повтори мотивів, імен, він, очевидно, укладає в ці повтори якийсь свій, глибоко заташений зміст. А є в цьому ще й той зміст, неясний, може, і для самого автора, що виривався десь із надр підсвідомості, – міфологічний, бо ж повторність, циклічність – це одна з ознак міфологічного світо-сприйняття”³. Семантика імені (Регіна – “королева”) є амбівалентною у психологічній природі Регіни Твардовської. Найяскравіше іменне значення розкривається в зовнішньому зображенні жінки, через манеру її граціозної ходи, котру Рафалович “пізнав би між тисячами”: “її хід мав у собі щось незвичайне, щось таке, чого він досі не завважив у жадної жінчини, щось таке плавне, свободне, гармонійне <...>” [20, 230]. “Королівська” хода Регіни – це та єдина риса, що залишається незмінною, навіть після тривалих років її внутрішнього страждання й розпачу.

Символіка імені розкривається в характері Регіни за допомогою поетики протиставлення, контрасту між мрією і дійсністю. У дитинстві Регіна сходить на вершечок гори, щоб здобути символічну корону, діамантовий відблиск якої тоді так вабив дівчинку. Але, пройшовши важкий шлях по темній лісовій дорозі, Регіна так і не знаходить своєї, виплеканої дитячою уявою, діамантової корони. Відтак цей уривок дитячих спогадів стає онтологічною проекцією, психомоделлю усього Регініного життя: мрія про корону – пошук – втрата. Образ символічної корони у свідомості жінки матеріалізується в життєві категорії: щастя, сімейної гармонії, любові, про які вона мріє і які шукає. Тобто символ корони з рівня інфантильних

³ Бондар Л. “Коли екстремі ся зустрічають”: (Студія над Франковою новелою “Хома з серцем і Хома без серця”) // Укр. літературознавство. – Вип. 56. – Львів, 1992. – С. 92.

бажань, інспірованих чутливою дитячою реакцією на спокусливий блиск камінця і намаганням його дістати, в розумінні дорослої жінки стає прагматичним символом, що про нього Регіна говорить: “се мрія мого щастя, мрія, яка хоч раз у житті прокидається в кожної людини і тягне, і манить її кудись високо, в ясні простори” [20, 405]. Так відкривається інший бік Регіниної внутрішньої природи – її екзальтована романтичність й спричинена нею психологічна особливість характеру – “ментальність “королеви”⁴. Лише в кінці свого життя, після тривалих драматичних випробувань, вона зрозуміє закономірності дійсності, недосяжність своїх рожевих мрій, адже “більшість з тих, що йдуть шукати чудового діаманту, або збиваються з дороги в темні ліси, або знаходять скляні черепки” [20, 405]. Ця життєва істина, яку осягає зріла жінка, приходиться до Регіни з її дитячого досвіду. І тим страшнішою виявляється трагедія втраченої долі, коли романтична мрія героїні руйнується жорстокою реальністю, що в ній Регіна-жертва, так і не змігши адаптуватися, вкорочує собі віку. На думку І. Денисюка, “Франко детронізує Регіну в “Перехресних стежках” і неначе “олюднює” її, утеплює, інтимізує цей образ”⁵. Отже, семантика імені Регіна-“королева” розкривається за допомогою психологічного підтексту: прірва між мрією й дійсністю спричиняє ситуацію парадоксу, в якій королева стає рабинєю, принцеса долі – жебрачкою щастя.

Аналізуючи особливості творення образу Регіни в романі “Перехресні стежки”, Л. Гаєвська цікаво зауважує, що “пережити крах романтичної мрії про щастя суворий реаліст І. Франко примушує одну з найпоетичніших своїх героїнь двічі”⁶: перший раз – у фатальному шлюбі зі Стальським, другий – коли вона приходиться до Рафаловича, зрозумівши, що колишнього кохання вже не повернути. Тому мотив втрати “діамантової” корони – як втрати кохання, свободи, краси, щастя є психологічним лейтмотивом Регіниного буття, його трагедією, внаслідок якої й гине ця романтична натура. Відтак ім’я “Регіна” стає еквівалентом внутрішньої природи жінки, її емотивного світу, антитезою й деструкцією якого є тривіальне й жорстоке буття зовнішнє.

⁴ Денисюк І. “Усе мистецьке є символом...” (Розшифровані і нерозшифровані символи у “Перехресних стежках”). – С. 6.

⁵ Там само.

⁶ Гаєвська Л. Іван Франко: Романтизм, натуралізм, реалізм? – С. 159.

Психологічно значуще ім'я має також персонаж-злочинець в оповіданні "На дні" – **Бовдур**. Франко використовує негативно забарвлений алонім, щоб вмотивувати генезу характеру переступника. У даному випадку, як це, зрештою, і властиво більшості художніх антропонімів у Франковій прозі, співвідношення між персонажем та іменем базоване на схемі, запропонованій І. Качуровським: "промовисте ім'я відповідає характерові, зовнішньому виглядові або особистій долі персонажа"⁷. Семантику свого незвичайного імені розкриває через поетику споминів сам персонаж: "Нужда відмалечку, від дитинства... Погорда, штовханці, побої... Насмішки дітей, що сторонили від нього, не приймали до своїх забав... Байстриук! Знайда! Бовдур!..." [15, 150]. Так розкривається соціальна природа імені: у дитинстві Бовдур, не прийнятий навіть у середовище своїх ровесників, опинився на маргінесі суспільного життя. Цей художній алонім до певної міри відображає ту психологічно-просторову межу, що відділяє Бовдурове буття від суспільного. Закони соціуму влаштовано так, що для безпритульної людини, котра не знає свого родового кореня, справжнього імені й місця народження, у суспільній психології виробився вже певний стереотип імені – "байстриук", "бовдур". У свідомості переступника цей алонім асимілюється, і з таким іменем Бовдур іде далі в життя, аж поки не опиняється "на дні".

Бовдурове ім'я відповідає його психологічній конституції, патологічному укладові психіки. Воно ж і мотивує алгоритм життєвої долі злочинця: Бовдур – знайда, асоціальний елемент, людина-дегенерат, якого суспільство намагається ізолювати від себе, довічно присудивши йому існування в загратованому світі.

Аналогічна генеза імені дівчини-вбивці **Напуди** в оповіданні "Микитичів дуб", – цю назву дали їй діти. Франко зображає цікаву соціальну тенденцію: діти, "перетворившись в репрезентантів певного суспільного класу, певного людського типу" [17, 294], десь на рівні дитячого інтелекту, по-своєму сприймають й осмислюють ті явища, котрі незалежно від них, приходять з дорослого життя, і в ситуації гри, асоціативно, діти називають ці явища, у такий спосіб висловлюючи ставлення до них. Наприклад, проблема безбатченка денотується в імені Бовдур. Подібним чином, дівчину з неприємною зовнішністю, котра невідь-як потрапила до села, діти називають Напудою.

⁷ Качуровський І. Основи аналізу мовних форм (Стилістика). – С. 15.

Мотивацію імені, засновану на зовнішньо-психологічному уподібненні, знаходимо безпосередньо в тексті, у розповіді оповідача: ця дівчина “звичайно ходила понура, гризька, розтрепіхана, нечесана та немита” [15, 97]. Автоматично, як і з Бовдуром, відбувається вилучення Напуди зі середовища і дорослих, і дітей. Вона стає людиною-загадкою, мовби містичною істотою, особою “в собі”, котрої всі цуралися й лякалися, “немов ось-ось ждали від неї якогось лиха” [15, 100]. Тому вчинений Напудою злочин люди сприйняли майже без подиву, як те, чого й слід було чекати.

Абсолютно інша грань характеру Напуди відкривається для оповідача через певну часову дистанцію. Він вважає, що ім'я, яке він колись разом з іншими дітьми дав дівчині, є несправедливою оцінкою Напуди. Адже всі бачили лише її зовнішню непривабливість, не вникаючи у приховану внутрішню сутність її душі: “<...> раз похопивши назву “Напуда”, кожний тою згідною назвою збував усе, не додивляючися, чи під тою згідною назвою і під тою відразливою поверховістю не б'ється, не тремтить та не мучиться живе людське серце, що бажає щастя і життя не згірше всякого іншого” [15, 100–101]. І, як зізнається у творі оповідач, він “пізнав, правда, по довгих літах, що такою людиною була Напуда” [15, 101]. Таким чином, семантична мотивація імені Напуди, подана на початку оповідання, нейтралізується (знімається його негативне забарвлення) завдяки поглибленню психологізації образу злочинниці. Через таке повторне витлумачення імені з'являється й зовсім інше ставлення оповідача до Напуди, розуміння її вчинку й життєвої трагедії.

В “Основах суспільності” психологічно значущим іменем названо головного персонажа – **Олімпію** Торську. В семантиці імені розкривається природа психіки злочинниці – “олімпійський” спокій, який стає провідним експресивним станом графині по вчиненні злочину. Цей спокій виявляється як на позасвідомому, фізіологічному рівні – у природі здорового, спокійного сну, який лише після вбивства повертається до Олімпії, так і на рівні її емотивної поведінки – у контакті з оточенням. Торська обирає добре продуману психологічну тактику самозахисту, де саме спокій стає єдиним способом відвернення підозри. Про це вона зізнається Адамові: “<...> у мене тільки спокій. Представ собі, сеї ночі я спала як убита. Мої нерви мов рукою відняв – спокійнісінькі. В голові ясно, не шумить, як у перед. Чую, що моя давня сила вернула” [19, 339]. Психологія спокою Олімпії має патологічний характер: у першій

частині повісті зображено фізіологію “кризового”, невротичного сну Торської, її нічний неспокій, що супроводжувався тривалими снуваннями по саду. У другій частині, властиво, вже після кульмінації – злочину, симптоми хронічного неспокою графині несподівано зникають, заміщуючись емоційною стабільністю і врівноваженістю. Семантичну природу імені (Олімпія), таким чином, екстрапольовано на психологічний вияв характеру і структури психіки персонажа.

Прізвище **Стальського** – персонажа “Перехресних стежок” – є безпосереднім семантичним еквівалентом характеру цього садиста: твірна основа *сталь* означає сталеву натуру людини-звіра, що бездушно розпоряджається чужим життям, придумує найрізноманітніші способи приниження й знущання над власною дружиною. І ні сльози Регіни, ні проповідь священника, ні докори громади не можуть зупинити цього “сталевого” домашнього тирана.

Категорія психологічно значущих антропонімів є одним з оригінальних засобів вираження характеру. Франко добирає для персонажа таке ім’я, яке б адекватно відображало його психологічну сутність, імпліцитні внутрішні вияви. В експозиції персонажа значуще ім’я до певної міри прогнозує еволюцію його характеру.

Специфічну характеротвірну функцію мають негативно забарвлені імена-алоніми (Бовдур, Напуда), що є, так би мовити, допоміжним штрихом представлення персонажа. Тут категорія імені має свою життєву історію, окреслену через трагедію не прийнятої в суспільстві, “чужої” людини. Таким чином алонім стає асоціативним сурогатом її справжнього, нікому не відомого імені, й певним психо-біографічним еквівалентом, через який визначається соціальний статус його носія. У Франкових творах персонажі з такими негативно забарвленими іменами-алонімами здебільшого належать до патологічного типу особистостей, схильних до імпульсивних, особливо жорстоких злочинів.

Характерологічна функція художнього простору

Людина повсякчас перебуває у певному оточенні, локалізованому просторі, котрий впливає на неї, формуючи екзистенційну ауру. Якщо середовище відповідає психологічній природі особистості, то між ними встановлюються більш-менш гармонічні стосунки, в іншому ж випадку відбувається взаємна протидія внутрішнього й зовнішнього світів – індивіда й оточення.

У характеротвірній поетиці художній простір складає особливий психологічний діапазон, у котрому існує персонаж. На думку Ю. Кузнецова, місце перебування – це “межі внутрішнього світу героя, масштаби його світосприйняття”¹.

Тим-то важливо простежити, яким є простір довкола злочинця, як впливає він на духове буття і як у цьому психологічному ареалі відбувається розвиток характеру. У Франка художній простір – це не лише локальне перебування, а й своєрідний внутрішньо-психологічний світ людини. Щоб детально простежити складні психічні механізми, автор здебільшого моделює тип монотонного (лейтмотивного) простору – постійного впродовж твору місця перебування персонажа. Цей простір є водночас статичним.

Просторова монотонність по-різному характеризує людину. Так, для Анелі Ангарович середовище маленького салоника – це мікрокосм “домашнього вогнища”, в котрому виявляються природні інстинкти жінки. Цей простір споріднює подружжя, батьків і дітей, є захисним щитом для Ангаровичів. На думку М. Ткачука, такий простір можна назвати “відцентровим, оскільки він тяжіє до замкнутого у вузьких межах локусу – до “домашнього вогнища””². Психологічна аура простору дому віддзеркалює внутрішню природу, емоційні процеси Анелиної душі. Власне, тому він має амбівалентне значення в житті героїні. Спершу простір уособлює спокій, внутрішню гармонію і в сім’ї, і в душі господині, а далі, внаслідок складних психологічних перипетій, стає місцем, де нуртує тривога, страх, небезпека. Перебування тут для Анелі робиться нестерпним. Контрастність психологічної аури простору впливає на внутрішній стан жінки, котра відчуває негативну містичну сугестію свого дому, над яким витає “злий дух”, що затроює “сімейну атмосферу”, в котрій “відразу пропала вся гармонія, ясність, щирість, радість” [19, 64]. “Домашній” простір Анелі означений антиномічним змістом із семантикою “свій” – “чужий”. Анеля свідомо прогнозує майбутнє викриття власних злодіянь, неминучі ускладнення у сімейних стосунках і через те прагне створити психологічну протидію таким колізіям. Саме із ситуацією внутрішнього порятунку пов’язане Анеліне бажання залишити цей, вже тепер “чужий”, простір

¹ Кузнецов Ю. Поетика прози Михайла Коцюбинського. – К.: Наук. думка, 1989. – С. 186.

² Ткачук М. Жанрова структура романів Івана Франка. – С. 48.

“домашнього огнища”. Відбувається своєрідне “подолання простору”³ у свідомості жінки-переступниці. Простір дому уявно розширюється до простору міста, який стає чужим і нестерпним для Анелі. Франко фіксує зміну психологічного стану жінки, котра шукає внутрішнього спокою, життєвого затишку в сільському куточку: “її очі горіли полум’ям правдивої радості при думці, як то вони обоє з мужем вийдуть геть відси. Геть на село, десь у глухий гірський закуток, до свого дворика, на свій ґрунт, де вона буде могла відітхнути свobodно і забути все минуле, вирвати з корінням у душі ті страховини, через які тут мусила переходити, і вся, вся без поділу віддасться своїй любові, своєму домашньому огнищу” [19, 84]. Зі зміною простору Анеля пов’язує надію на порятунок, осягнення внутрішнього спокою, гармонії в родині. Вибір іншого топосу означає появу нових рис у характері жінки: колишня енергія і оптимізм змінились на інтровертність, резигнацію, бажання віднайти втрачений спокій сімейної ідилії.

“Подолання простору героєм виконує важливу ідейно-естетичну функцію, виражаючи кризовий, переломний момент у його переживаннях”⁴. Анеля уявно долає простір внутрішнього дискомфорту, щоб досягнути духової гармонії. З іншого боку – це не лише своєрідна втеча з місця власних переступів і моральних помилок, а намагання реабілітуватись, реалізувати у відлюдному гірському закутку свої ще не втрачені добрі наміри.

Специфічно модифікується явище подолання простору в суїцидному вчинкові Анелі. Франко потрактовує це як спосіб звільнення не так від зовнішнього соціального світу зла, підозрінь, покарання, як від біологічного існування, від нестерпного відчуття внутрішнього дискомфорту. Анеля не боїться смерті, десь підсвідомо навіть осмислює її прихід і в самотніх рефлексіях по-своєму уявляє її образ як явища трансцендентного, своєрідного переходу зі світу суєти, зла, непорядності у світ спокою, як “спокійний і несвідомий переплив із тихої пристані на безбережний і незглибимий супокійний океан” [19, 93].

Отже, з рухом сюжетного часу в романі “Для домашнього огнища” розширюється й хронотопна функція Анелиного простору, посилюється його антиномічність, психологічна контрастність у

³ Кузнецов Ю. Поетика прози Михайла Коцюбинського. – С. 185.

⁴ Там само.

різних модифікаціях: простір домашньої ідилії – простір злочину – простір сімейної та внутрішньо-психологічної кризи – простір смерті.

Зображення монотонного простору дає письменникові змогу відтворити екстремальні форми психічного процесу. Здебільшого монотонний простір трансформується у замкнений, свосвідний тупиковий світ, що обмежує існування людини. Аналізуючи різні типи реалізації художнього простору у романі “Для домашнього огнища”, Н. Тодчук виділяє “простір переживання, як ключовий елемент екстремального хронотопу, у якому у зв’язку із втратою звичної світобудови відбувається вихід за межі власного “Я”, переглядаються усі життєві принципи та ціннісні орієнтири”⁵. Цей “простір переживання”, що в різних Франкових творах модифікується у замкнений, тупиковий простір, спричиняє духову, психологічну ізоляцію особистості. Франко намагається простежити, як обмежений простір впливає на людську психіку, як поводить себе людина в тенетах цього зовнішнього тупика.

Тюремна камера стала довічним життєвим притулком для Бовдура. Простір “суспільного дна” зумовлює у свідомості переступника відчуття постійної відмежованості. Бовдурів світ замкненого прямокутника камери блокує діяльність свідомості. Франко наводить приклад негативного впливу середовища на психіку людини – “загратований” простір знелюднює особистість, гальмує природні рефлексії. Такі умови буття спричинили однотипність мисленнєвого механізму Бовдура: “<...> думка його, мов заклата, вертячись між пушкою баги та куснем хліба, не сягала далше ні в минулість, ні в прийдіть” [15, 126]. Помічаємо, як монотонність простору суголосна з інтелектуальною обмеженістю людини.

Іншою є семантика обмеженого простору старого розбійника Гарасима. Простір кімнати тюремного шпиталю стає новим психологічним мікрокосмом для колишнього злочинця, бо в цих стінах дідова душа відродилася для добродетельності, у його свідомості відбувся катарсис. Замкнений простір примушує людину наодинці осмислити пережите, збагнувши власну сутність і сенс життя.

Простір тюремного шпиталю набуває глибокого людинознавчого змісту в сенсі причетності до важливого процесу самосвідомості.

⁵ Тодчук Н. Часопростір у творі Івана Франка “Для домашнього огнища” в руслі новацій європейської літератури: Автореф. дис. ... канд. філолог. наук / Львів. нац. ун-т. – Львів, 2001. – С. 10–11.

Це “куточок раю, тиха пристань, до якої тужать сотки душ, натовплених та зболілих. Тут вони знаходять пільгу в своїх болях або бодай хвильову перемену своєї сірої, нестерпної вже через саму монотонність долі” [21, 150]. Франко психологізує простір, надаючи йому роль місця, де людина сповідається перед власним сумлінням: “<...> скільки тут прогомніло важких оповідань, що відслонювали не раз найглибші тайники людської душі, жасні безодні дикої пристрасті, пориви розуму й божевілля, вияви глибокого, ніжнього чуття або вибрики дикості та жорстокості, що, мов звір у темній лісі, ховається у серці не одного чоловіка” [21, 151]. Цими словами автор висловлює власне розуміння психологічної природи людини-переступника, в основі якої лежить еклектизм різних характерологічних рис, динамічна зміна психічних станів та почуттів.

Специфічною є модифікація замкненого простору, в якому перебуває Регіна Твардовська (“Перехресні стежки”). Це простір маленької кімнати, де жінка почувається, “мов в’язень у своїй казні” [20, 403]. Таке художнє порівняння містить глибокий психологічний підтекст, увиразнює внутрішній стан Регіни. Франко наче зіставляє психіку в’язня, що перебуває в тюремній камері, й індивіда, що силою обставин відбуває це “ув’язнення” на волі. Обмежений простір стає особистим світом жіночих страждань. Письменник художньо трансформує зовнішній простір у внутрішнє вираження характеру, з’ясовує, чим мотивована втеча Регіни від довколишнього світу, її постійне усамітнення і замкненість.

Психологічним лейтмотивом Регіниного життя є ситуація пастки, у котрій вона завжди жертва. Саме з цією пасткою виразно кореспондує художнє окреслення її побутового простору, психологічний автокоментар якого подано у внутрішньому мовленні Регіни: “мою душу так загукано, знечулено, обгороджено парканами різних приписів <...>. Адже навіть пташка не може злетіти вгору в тісній огорожі” [20, 407]. Регіна намагається залишити цю ненависну в’язницю подружнього життя. Саме ситуація пастки пов’язана з явищем подолання часопростору як утечі з того зачарованого кола – замкненого світу – для досягнення духової свободи, вільного вияву почуттів. Франко фіксує у свідомості жінки відчуття психологічної контрастності замкненого простору і “нового світу”, у котрий вона прагне влитися: Регіні здавалося, що вона “впливала на широке незвісне море, на Бог зна які пригоди – перший раз на своїм віці зовсім незалежна пані своєї волі. Серце їй стискалося тривожним

почуттям, дух у грудях захапувало. І вона спішила наперед...” [20, 409]. Цей новий простір означає для неї бажаний екзистенційний вибір, притягальну онтологічну новизну, хоча й позначену життєвою незвіданістю. У моменті психологічного долання простору Франко акцентує увагу на істотній рисі Регініного характеру, котра детермінує її вчинки, – внутрішній слабкості, нерішучості. Жінка боїться цього невідомого простору, і тому магнес нещасливого дому – замкненого простору – постійно впливає на її психіку. Для Регіни цей простір оповитий містичним ореолом, вона відчуває сугестивну дію сторонніх сил, які постійно зв’язують її у світі страждань, не даючи покинути його. Забобонна тривога опановує свідомістю жінки, коли вона все ж наважується вийти в інший світ. “Не обертайся! Не обертайся!” – шептало їй щось до вуха, і вона нараз, немов пхнута якоюсь посторонньою силою, обернулася і окинула оком своє покинене сімейне гніздо” [20, 409]. Цей символічний жест коментовано у внутрішньому монолозі Стальської: “Я обернулася, а се значить, що сила того дому взяла верх надо мною, притягне мене назад до себе” [20, 409]. Франко показує замкнений простір дому як фатум у Регініному житті, як свосвідний просторовий тупик, що створює ситуацію безвиході. У такому окресленні простору модифікується проблема психологічної відособленості, відчуженості людини.

Через грані просторового оточення Франкові вдається простежити психічні стани персонажів. Замкнений простір невеличкого салоники Анелі Ангарович стає місцем бурхливих емоційних перипетій; поступово переростаючи межі звичайного локусу, він утворює хронотоп переживання. У моментах чуттєвого апогею письменник максимально ущільнює, змикає часопростір, ізолюючи Анелю в обмеженій площині. Це одне конкретне місце в кімнаті, якого вона не змінює, а час – це ті повільноплинні хвилини ночі, що тестують психіку жінки, спричиняючи ситуацію напруженого чекання, невідомості.

Анелина кімната як простір переживання наче вмонтована у ширший топос нічного міста. Фізичні звуки міської метушні стають у душі жінки психічними збудниками, що активізують почуттєвий механізм: “туркіт фіакрів, гучна хвиля міського вечірнього життя довкола, якісь уривані окрики, шматки речень якоїсь уличної сварки, тяжке чалапання якихсь кроків по сходах <...>, – усе те, мов у калейдоскопі, мигало в її мізку <...>” [19, 90]. Хаос звуків збуджує в

Анеліній душі цілий ландшафт різнотипних психічних відчуттів. Тупиковий світ кімнати мовби інтенсифікує внутрішній стан людини в “межовій ситуації”. Хронотоп переживання модифікується в “актуальний хронотоп” – “те, що відчуває і бачить героїня тут і зараз”⁶.

Явище хворобливої психіки Олімпії Торської Франко відтворює через засіб контрастного зображення актуального хронотопу. Чергування і зміна часопросторових площин демонструють різні форми психологічного життя, амбівалентні емоційні стани графині: “вдень їй здається, що ходить здорова, а скоро вночі голова до подушки, зараз у крові починає грати гарячка, в мізку ворухаються дивні страшні мислі” [19, 156]. Ніч породжує у свідомості Олімпії бажання усамітнитись. Торська створює довкола себе своєрідний психологічний хронотоп, шукаючи “найгустіших закутків, найтемнішого сутінку, щоб бути самою” [19, 268]. Локус нічного саду – це мікрохронотоп, у якому відбуваються процеси інтенсивного психічного збудження.

Локальна деталь простору Торської – згарища на підвір’ї – функціонує для прояснення генези її характеру. Ця деталь є водночас мікрообразом поетики часу і простору, бо завжди у вигляді нав’язливого спогаду зринає у пам’яті Торської. Згарища стали візією минулого: “Немов якась фатальність висіла над ними, тут убито її молодість, потоптано її красу, скалічено її душу, затроєно серце і думки” [19, 160]. Ці згарища як руїна й пустка зовнішнього простору трансформуються у внутрішній світ Олімпії, стають згарищами її душі, руїною людяності й доброти, сприймаються як екзистенційна пустка у свідомості. Символічний підтекст цієї просторової деталі означає мотив неможливості відновити добро з попелу жорстокості.

Характеротвірну функцію виконують не лише цілісні описи художнього простору, а й окремі просторові деталі, що є своєрідними частинами індивідуально-психологічного світу людини. Персонаж стає репрезентантом власного мікрокосму. Просторова характеристика в’язниці семантизується у психологічне зображення Бовдурової природи: “у його душі ще темніше, як у казні” [15, 158]. Промовиста деталь Бовдурового простору – деталь кута як частини будівлі тюремної камери. Злочинець наче прив’язаний до цього локусу. Семантику такого індивідуально-психологічного простору увиразнює частовживаний присвійний займенник: Бовдур “втонув

⁶ Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми поетики і естетики. – С. 163.

у своїм куті” [15, 125], “туманів у своїм куті” [15, 127], “мовчки поліз назад у свій кут, де зараз і втонув” [15, 133]. Як просторовий елемент, кут становить замкнений, відгороджений мікросвіт існування переступника. Це своєрідний кут відлюдника, локальний ракурс, з якого злочинець стежить за діями Темери та інших в’язнів. Ця просторова деталь означена й символіко-містичним змістом: “За дідовим покликом заворушилось щось у зовсім темнім куті поконець ліжка, і звідтам, мов з могили, звільна піднялась страшна, немов не з сього світа проява” [15, 123]. Кут асоціюється з могилою, у котрій живе “щось”, зовсім не схоже на людину. Письменник зумисне знелюднює портретні риси Бовдура, підкреслюючи жахливість і трагедію людського існування. Психологічна семантика просторової деталі означена людинознавчим змістом. Ізольований “кутовий” світ Бовдура – це тихе темне помешкання “страшної муки чоловіка, зреченого недолею, а здичінням доведеного до крайньої розпуки” [15, 153]. Зображення нещасливої долі Бовдура сприяє модифікації виражального змісту просторової деталі кута. Семантика побутової занедбаності в’язниці у цьому сенсі переводиться в тінь у зв’язку з висуненням на перший план психологічної мотивації, через котру Франко намагається простежити обставини, що загнали Бовдура в глухий кут життєвої безвиході.

Аналогічну просторову деталь кута використано в поезиці характеротворення Прийдеволі. Він “затисся в свій кут, не говорячи й слова” [15, 380]. Письменник подає іншу психологічну мотивацію цієї внутрішньої відчуженості Прийдеволі; таким чином ця деталь простору увиразнює чутливу, сказати б, сентиментальну природу персонажа. Кут Прийдеволі – це своєрідна онтологічна безвихідь, що породжує ситуацію страждання, резигнації, внутрішнього розпачу.

Просторова деталь специфічно характеризує і внутрішню природу Сеня Басараба. Він “як звичайно сидів на порозі під дверми” [15, 455]. Простір порога наче відмежовує Сеня від інших побратимів. Франко моделює психологічний тип людини зі своєрідними життєвими засадами й позиціями, відмінними від загальних. Сень декларує власні погляди на проблеми злочину й кари, у такий спосіб виправдовуючи свої вчинки.

Аналізуючи характер злочинця, його психологічну генезу, Франко завжди намагається дивитись на нього крізь призму індивідуальної природи особистості, зважати на складні перипетії людської долі. Відтак характеротвірна функція художнього простору

полягає в тому, аби відобразити психологічну ауру, що в ній вирує людське життя, показати, як цей зовнішній простір набуває онтологічної значущості для долі індивіда.

Феномен Бовдурової долі проектує своєрідний мікрокосм хронотопу народження, в якому закладений ембріон психіки й характеру переступника. Хронотоп його народження – це невизначений простір і час. “Я родився в дорозі <...>, я родився на воді <...>, ховався межи чужими людьми” [15, 125], – констатує Бовдур свою появу й становлення. Ця деталь поетики хронотопу (символ води як сфери народження) мотивує майбутню Бовдурову долю – плинність людини у цьому незвіданому й стихійному життєвому морі, по безконечній ріці блукань і недолі. Мотив же дороги – необмеженого простору – означає не лише локальну невизначеність народження. Це також блудний шлях страждань, складні лабіринти долі, що привели безпритульну людину до цього “підземного льоху”.

Характеротвірна функція такого хронотопу народження – передати ситуацію життєвої невизначеності людини, відчуття зайвості у світі, вічної таємниці незнання свого родового генотипу. Саме такі психологічні мотиви породжують Бовдурове бажання постійно жити в несвідомості, хмільному запамороченні та отупінні, спричиняють внутрішню індиферентність людини до власного життя.

У “Петріях і Довбушуках” художній простір не є визначальним засобом психологічної характеристики, проте окремі просторові деталі, принцип динамічних змін просторових площин сприяють розкриттю внутрішнього світу злочинців. Простір Довбушуків означений романтичним змістом, як атмосфера таємничого карпатського лісу, в котрому чиняться злочини. Письменник деталізує простір Довбушуківки: “Була то слобідка, зложена з чотирьох хаток, которії розсілися на невеличкім горбі, окруженім з трьох сторін густим смерековим лісом карпатським” [14, 47]. Саме стихія карпатського лісу оточує Довбушуківку сферою таємничості, дикості, відстороненості. Недаремно ніхто зі села сюди ніколи не наважувався прийти. Довбушуківка через своє розташування нагадує певний злочинний топос, “бо лежала аж за рікою, на протилежній стороні долини, запхавши в самий кут, мов злодій, засідаючий в лісі на прохожого” [14, 47].

Мотив відмежованого простору, в котрому побутує людина-переступник, неодноразово використовується в інших Франкових творах. Відсторонений простір лісного Сидора (“Злісний Сидір”)

зображається як своєрідна локальна периферія, що водночас характеризується як внутрішня ізоляція та відмежованість від загального соціуму: “Він жив аж геть на другім кінці нашого села, що все-таки становило добрий кусень дороги... При тім він пильнував Ділу, т[о] є[сть] того великого лісу, що криє північні спохови Карпат <...>” [16, 433]. Таємничий світ “великого лісу” створює наче просторову межу між Сидоровим буттєвим мікрокосмом та іншим соціумом. Проте феномен відмежованого простору Франко означає глибшим психологічним змістом, як внутрішнє духове відмежування особистості, як ізоляцію. Автор мовби творить своєрідний демографічний відбір – переступники не живуть разом з усіма людьми.

Модифікований (неінтер’єрний) тип художнього простору зображено в новелі “Микитичів дуб”. Особливістю функціонування художнього простору в цьому творі є накладання хронотопів, а також їхня виражена контрастність. Стрижневий образ художнього простору, довкола якого акумулюються події, – образ дуба. Він же основний і в антиномічних хронотопах, через які відбувається протиставлення різних символічних векторів, – життя і смерті. Хронотоп дитинства виступає психологічним й онтологічним контрастом хронотопу злочину. Функцію цього протиставлення виконує динамічний пейзаж – контрастне зображення дня й ночі, властиво, світлого й темного боку людського життя.

Простір дитинства, що переноситься в конкретне місце під Микитичевим дубом, уособлює затишшя, спокій, душевну гармонію й чистоту почувань. Це світ дитячої екзистенції, щирого й безпосереднього сприйняття світу й власне дитячого погляду на дорослі проблеми. Через хронотоп дитинства, властиво, як його антитеза, розгортається хронотоп смерті (дві паралельні його модифікації – фольклорна й реальна), на тлі якого відбувається злочин сімнадцятирічної Напуди – під цим же дубом вона вбиває свою щойно народжену дитину. Символічно-прогностичну роль у новелі відіграє казочка Митра про те, як Кріль поїхав на війну, залишивши мачусі три сини, а повернувшись – застав синів убитими. Фольклорний мотив дітовбивства, що розгортається у вставній казці, знаходить своє реальне вираження у справжньому злочині Напуди. Відбувається ситуація накладання злочинів: фольклорний персонаж – жорстока мачуха-вбивця – стає прототипом Напуди.

Художню функцію психологічної сугестії у творі виконують різноманітні символи, знаки вішування. Експресивним обрамленням

хронотопу злочину, засобом нагнітання трагедії у новелі є пейзаж передвечірньої бурі, який поданий у “гіперболізованій проекції”: “Не минула й хвиля від заходу сонця, а вже на землі залягла така пільма <...> Тільки вихор завивав поміж углами та шарпав китиці з причілкових хат. Хвиля по хвилі лопотіли грубі дощові краплі в вікно. Блискавки кривавим світлом пороли пільму, а громи потрясали хату, повітря і землю” [15, 104–105]. Пейзаж страшної грози подається крізь народне сприйняття, засноване на давніх повір’ях, забобонному страху перед природною стихією. Кожен по-своєму мотивує цей грізний присуд природи. Таємниче хвилювання дорослих передається й дітям. Коли на наступний день, під елегантний ритм літнього сонячного ранку (константний пейзаж хронотопу дитинства), вони побігли на своє улюблене місце, – якась незрозуміла тривога опанувала дитячими душами. І саме діти розкрили таємницю страшної події, що відбулася вночі під Микитичевим дубом. Зачарована кров, що тече у дивній рослині, про яку дітям розповідав їхній ровесник Митро, стала реальним символом людської трагедії, кров’ю вбитого немовляти. Відтак улюблене місце дитячих забав – хронотоп дитинства стає хронотопом смерті, певним містичним простором, який відлякує від себе дітей.

У ретроспективних рефлексіях оповідача, який через тривалу часову паузу по-іншому, ніж у дитинстві, оцінює злочин Напуди, постає ще інший тип часопростору – хронотоп дороги, як певної буттєвої протяжності і невизначеності. Через цей хронотоп осмислено трагедію й долю нещасної жінки-вбивці, однієї з тих “паріїв громади, тих без вини винуватих. І вони живуть, мучаться весь вік, без ясних споминів і без ясних надій, мов ті подорожні, що вийшли в дорогу в мрячний день і йдуть тою мрякою всю дорогу” [15, 108–109].

Аналізуючи розвиток людського характеру, еволюцію індивідуально-психологічних чинників, Франко намагається осмислити різнотипну природу особистості, пояснити, чому одна людина добродісна, а інша схильна до злодіянь, котиться до духової прірви. При цьому письменник осмислює не лише біопсихічну генезу характеру, а й вплив соціуму на психологічні механізми. Власне з цим кореспондує і функція художнього простору в поезиї

⁷ Нахлік Є. Українська романтична проза 20–60-х років XIX ст. – С. 58.

характеротворення. Мікросвіт однієї персоналії автор розглядає у соціальному макрокосмі, який постає детермінувальним чинником людської психології.

В оповіданні “На дні” подано два контрастні соціальні простори – своєрідні опозиційні макросвіти. Антитеза двох ареалів – “світу” і “казні” є протиставленням людського й нелюдського, дня і ночі, добра і зла. Кожен із двох просторів означений своїм онтологічним змістом. “На світі розвиднювалося. Сонце пишно сходило на погідне небо, на світі будилися люди до праці, оживали нові надії, лилися з серць молитви о хліб насущний, о здоров’я та тихий, супокійний прожиток. У казні того не було” [15, 140]. Письменник протиставляє моральні, звичасві закони людяності порядкові другого світу – темряви, “гидкого льоху, куди сонце не заглядало ніколи” [15, 144]. Це ізольований світ, щось замкнене і відгороджене од світу Божого. “Тут оживала свідомість людська для нової муки; перше, що тут доносилось до слуху, то були слова лайки; перше, що виривалось з уст, були слова прокляття” [15, 140]. У засобі протиставлення деталей комунікативної сфери простежуємо антитезу двох людських первнів, протилежних духових площин, що їх репрезентують простори-опозиції. На “світі” лунає молитва, у “казні” – лайки та прокльони. За допомогою контрасту письменник виражає ідею людяності, формулюючи певні гуманістичні заповіді: знайти в собі рівновагу духу, внутрішню міць, щоби піднятися з “дна” до “світу”, де сходить сонце для молитви і добра.

Подібну опозицію духових просторів знаходимо і в інших Франкових творах. Причому контрастні світи модифікуються, урізноманітнюються за типами протиставлень і врешті набувають філософсько-символічних узагальнень. Це свідчить про розширення гуманістичного, людинознавчого діапазону письменника, який порушує глобальні проблеми людської природи.

У повісті “Івась Новітній” попередня антитеза “казня” – “світ” модифікується в антонімічну пару “клітка” – “світ” на основі протиставлень зовнішньо-побутового плану. “В тісній “клітці” під сходами карного суду було напівтемно, вогко, холодно <...>. Тільки крізь вікно над сходами видно було “світ” – правда зовсім не широкий, бо доразу закритий білою сніговою метелицею” [16, 447]. У свідомості арештанта “світ” оловитий привабливою білизою, чистою духовою красою. Атмосфера “клітки” означає для нього неможливість повернутися до цього райського куточка людської

свободи. У внутрішньому вербальному акті в'язня постійно крутиться констатація свого нового соціального статусу: "Світ пропав для тебе!" [16, 456] – у сенсі екзистенційної втрати, загубленої духової спроможності жити повноцінно, реалізувати свої життєві інтенції.

Глибшою змістовністю, своєрідною асоціативною образністю позначена інша модифікована пара просторів-опозицій в оповіданні "До світла!". Франко розширює межі попередніх узагальнень про людинознавчий зміст контрастних мікросвітів до рівня асоціацій з біологічними законами. "Світ" і "казня" як онтологічні субстанції ототожнюються з Біосом і Танатосом, що перебувають у постійній протидії, подібно, як у людській свідомості йде вічна боротьба добра і зла. Мікрокосм "суспільного дна" асоціативно модифікується у сферу "мертвого дна", де є лише "мертва вода" й "страшенна пітьма". Протиставлення двох біологічних субстанцій відбувається як протиставлення їхніх стихій – пільми й світла (низу й верху) як певних екзистенційних антиномій. Саме ці категорії використовує Франко для філософського осмислення людинознавчих проблем. Пільма репрезентує стихію темних, егоцентричних інстинктів, а світло – високе, чисте почуття доброти, людська самосвідомість, що має приборкати неконтрольовані імпульси зла. Поруч із художньою модифікацією просторів-опозицій Франко переосмислює і психологічну природу переступників, пропонуючи алгоритм морального відродження людини. Письменник дивиться на в'язнів вже не як на жителів "суспільного дна", а як на "живих атомів людської суспільності" [18, 100].

У свою людинознавчу концепцію Франко вводить психологічний феномен "вічної, непропащої сили" [18, 99], в яку вірить і яка, за його переконанням, народжується у свідомості, здатна спрямувати психологію, ментальність особистості до вищих духових орієнтирів. Саме тому домінантний у просторі "світу" образ світла як архаїчної субстанції Франко розуміє і сакралізує як Боже світло людського прозріння, духовості й чистоти. Не випадково назва оповідання "До світла!" втілює концептуальну авторську ідею – іманентного потягу людини до всього світлого.

Зображаючи різнотипні просторові площини, Франко фіксує їхній вплив на свідомість особистості. З дією простору на людську душу пов'язані особливі психологічні феномени: внутрішня сугестія простору, бажання його подолати (ситуація екзистенційної втечі),

вираження переживань і позицій через константність просторового локусу. Психологізація художнього простору дає письменникові змогу глибше зобразити характери персонажів, засобом чого вона і слугує. У Франковій прозі зовнішній простір передає внутрішній світ людини, діапазон її духового життя і світогляду.

У парадигмі Франкових засобів характеротворення, зокрема в контексті художнього простору, виокреслюється **інтер'єр** – засіб характеристики персонажа через спектр його предметного оточення. Людина творить довкола себе власний, особливо близький для неї світ речей. І те, як поводить себе вона в цьому світі, як користується цими речами і ставиться до них, говорить про її внутрішні риси. Психологічна функція інтер'єру – “відображення духового життя”⁸ персонажів. Франко уважний до найменшої предметної деталі, здатної виразити характерологічну сутність індивіда.

Інтер'єр Анелиного “невеличкого і зо смаком прибраного салоники” [19, 7] свідчить про внутрішню гармонію, інтелігентність господині, котра вміло дає усьому лад. Предметний світ салоники: “м'які коштовні меблі”, дзеркала з золоченими рамами”, “статуетки”, “оздобна посуда”, “вазоники з золоченого скла”, перламутровий столик, старосвітський металевий годинник – характеризує не лише вдалий дизайн, а й Анелін потяг до дорогих вишуканих речей. Франко зумисне зображає ці речі не статичними, а наче рухомими в жіночих руках. Анеля переставляє їх, наводить лад і “виганяє пустку” [19, 7] зі свого дому. Окрім предметного опису, у творі показано своєрідну психологічну “експресію” салоники, який випромінює енергію “живого дому”, – експресивний еквівалент внутрішньої енергії, рухливості Анелі. Просторова аура “домашнього огнища” насичена магічним ароматом родинного тепла. Інтер'єр Анелі, в котрому предмети, усе зовнішнє оточення сповнені чарівливого запаху, власне, і випромінює цю “живу енергію”. Букети з “живих цвітів розливають пахощі на весь салоник” [19, 7], а веселий огонь в коминку “звільна оживляє, огріває заморожене повітря салоники” [19, 8]. Ці перцептивні враження творять ідилічний настрій домашнього простору, який передається й Анеліній душі – осередкові внутрішнього спокою й душевної гармонії. Такий інтер'єр на початку роману слугуватиме своєрідним психологічним контрастом до наступних перевтілень Анелиного настрою і характеру.

⁸ Чудаков А. Поэтика Чехова. – М.: Наука, 1971. – С. 158.

Предметне оточення Олімпії Торської творить дух старосвітськості. Про колишню заможність графині нагадують “горіхова шафа для убрання, магоневий викладаний столик для туалетових приборів і комода з білизною” [19, 158]. Інтер’єр кімнати свідчить не лише про матеріальне зубожіння Торської, а й про її життєву руїну, внутрішній песимізм. Старі речі навівають атмосферу пустки, просторової ізольованості, необжитості. “<...> в шафі висіли якісь *старі*, давно відложені сукні, в шухлядці столика лежало хіба пару *старих* і повизублюваних гребінців та слоїк помади до волосся, а в комоді також невеликі були скарби. На стінах висіли два чи три *старі* портрети <...>” [19, 158]. Часто повторюваний прикметник “старий” справляє враження незатишності, дискомфорту, занедбаності. У ставленні Олімпії до цих речей виявляється її характер. Вона не дбає про інтер’єр. Його важливою деталлю є постійно замкнені двері, чи то в спальні, чи в салоні. Торська боїться нападників, ізолюється від навколишнього світу. Її кімната – наче закуток відлюдника, старий світ зруйнованого життя і втраченої людяності. Інтер’єр стає своєрідним виразником графининої долі. Співвіднесений з часом, він демонструє, як змінюється світ речей, у котрому також міняється і психологія людини. Деталь фізичної характеристики, що позначає постійну темряву в будинку Олімпії, прочитується у сенсі певної психологічної асоціативності – це темний простір, у якому мешкає людський песимізм, тривога, безнадія, чорна заздрість. Єдиним елементом інтер’єру, до якого Олімпія залишається небайдужою, є “невелика дубова, залізними штабами окована і міцно замкнена скринька – каса пані Олімпії. Та тільки біда, що каса та звичайно дуже була вбога, а нині була майже зовсім порожня, коли не числити жмені мідяних монет, що були розсипані по дні” [19, 158]. Ця предметна деталь постійно мовби стимулює думки і вчинки Торської. Адже, щоб наповнити свій спорожнілий символ достатку, Олімпія плакає далекосяжні злочинні задуми.

Інтер’єр Баранової кімнатки вказує на жакливі умови існування людини: “Кімната перероблена з колишньої дривітні на помешкання сторожа, була маленька, збита з дощок і обліплена глиною, з одним віконцем на подвір’я. Невеличка залізна піч давала більше диму і чаду, ніж тепла, а надворі був здоровий мороз. Баран мерз по ночах. <...> В його хатчині, бачилось, мороз звив собі тривке гніздо, кидався йому на шию при самім вході, і чим далі в ніч, тим тісніше тулився до нього...” [20, 348]. Франко надмірно не деталізує

предметне оточення Баранової комірки, зображаючи лише те, як почувається людина в цьому світі. Фізичні страждання посилюють внутрішню муку Барана, котрий дичіє від морозу, самотності, життєвої невлаштованості. Іншу грань Баранового характеру прояснює одна незначна деталь інтер'єру. Це святий образ – одинокий символ його затаєної духовості, котрому Баран оповідає кожну свою думку і почуття, лише в молитві дістаючи тимчасове заспокоєння й внутрішнє зцілення.

Психологічно промовистим є інтер'єр Довбушуків. Він поділений на конкретні описи зовнішніх споруд, котрі увиразнюють візуальний образ та характер її жителів. Принцип зовнішнього паралелізму в описі портрета й деталей інтер'єру використано в зображенні помешкання Олекси Довбушука. Його “нужденна оселя” – це типовий “образ убожества в найстрашнішій, відражаючій виді. Все було обдерте, занедбане, немите, нечищене і грязне, все наповняло якимсь обридженням, якоюсь непереодолимою відразою. Олекса в подертій, чорній, як сажа, сорочці лежав на голих досках, служачих замість постелі, а під його головою лежав напівзогнилий і здрухнілий приколоток соломи, накритий подертою грязною і чорною вереткою” [14, 80]. Зовнішній образ Довбушука увиразнює предметний світ, його оточення. Франко акцентує увагу не на елементах інтер'єру, а на їхній характеристиці, в якій домінують прикметники негативної семантики. Саме ці експресивні форми подають різнопланову характеристику Довбушука, інформацію про його внутрішню природу, духовий світ. Олексина оселя – це “образ убожества” не лише в сенсі матеріального, а ознака тієї духової вбогості, що породжує в душі злочинця моральну розпусту, зло й жорстокість. Інтер'єр характеризує також і сімейні стосунки Довбушука, який підпорядковує родину своїм егоїстичним пристрастям. В Олексиній сім'ї, як і в оселі, панує відраза, бруд, дисгармонія стосунків. Саме така атмосфера формує психологію майбутніх злочинців.

В описі іншого Довбушукового обійстя, так званої “пустині”, переважає “протокольний” опис предметів: “В хаті самій не було нічого, крім старої дерев'яної лави і товстої ялової колоди на середині, котра, здавалося, була ще забутком тих времен, коли на подібних колодах під топорами ляхів падали руськії голови” [14, 76]. Серед інших предметів у “пустці” були шнур, “грубе поліно, на обох кінцях затесане і закарбоване” [14, 82] і сокира. Без будь-

яких авторських коментарів кожен цей предмет промовляє сам за себе, збуджуючи якусь моторошну експресію страху. “Пустка”-катівня стала єдиним безпечним місцем, де Довбушуки задумували й здійснювали свої злочини.

У ряді Франкових творів виразно продукується тип інтер’єру тюремної камери (“На дні”, “Івась Новітній”, “Панталаха”, “До світла!”). Опис в’язниці не має безпосереднього зв’язку із зображенням конкретного характеру, проте він є узагальненим предметним тлом, властиво, тим зовнішнім простором, котрий залишає свій слід у свідомості в’язня. Зауважмо, що у Франка інтер’єр тюремної камери майже завжди подається з точки зору сприймання людини, котра вперше потрапила до неї. Через призму вражень ув’язненого письменник натуралістично зображає відразливий побут “казні” – від занедбаних брудних предметів до задушливої гидкої атмосфери. Проте в більшості випадків даний тип інтер’єру слугує Франкові для зображення переломних моментів у психіці в’язня, зокрема процесів психологічної адаптації людини у незвичному для неї тюремному просторі. Письменник виявляє, що цей процес має різні психічні наслідки у свідомості злочинців: в одних він спричиняє душевну апатію, песимізм, людина безапеляційно скоряється становищу і наче зростається з цим світом, звикаючи до оточення, в інших – саме понурий простір в’язниці, ця замкнута атмосфера активізує мисленнєві процеси, спонукаючи людину тягтися “до світла”, піднятися з цього суспільного “дна”.

Як зазначає О. Чудаков, “світ речей оточує людину постійно, проникає в її свідомість і в моментах вищого духового злету, і в хвилинах, коли свідомість згасає”⁹. Іноді в моментах напруженого емоційного чуття, саме у стані згасання свідомих імпульсів людина ніби перемикається на предметний світ: якась дріб’язкова річ стає для неї вирішально значущою. Ланцюг уриваних образів-спогадів, пронизуючи Регініну свідомість, породжує афектовані форми психіки, що трансформуються в марення. У стані згасання свідомості Регініна увага мимовільно зачіпається за деталь предметного світу: “<...> її очі спинилися на отворенім креденсі. На полиці креденсу лежав сікач, яким вона нині рано колола цукор, і молоток. Вона зупинилася очима на тих предметах, а в ухах її знов забриніла жалібна-жалібна мелодія, мов розпучний писк мушки,

⁹ Там само. – С. 161.

замотаної в павутинку...” [20, 434]. З внутрішньо-психологічних перипетій Регіниної душі неважко здогадатися, чому саме ці предмети привернули її увагу: сікач і молоток стали знаряддям убивства, своєрідними *сopra delicti*. Таке перемикання уваги на зовнішньо-предметний світ, очевидно, має зв’язок з психічними феноменами. Задум помсти, який народжується у розбурханій свідомості, синхронно провокує зовнішні дії жінки, зумовлені роздумами про те, яким чином відбуватиметься вбивство.

Приклади використання інтер’єру в системі характеротвірної поетики ще раз підкреслюють, наскільки спорідненим він є із внутрішнім світом людини. На думку О. Чудакова, “предметний світ, який оточує персонажа, – його житло, меблі, одяг, їжа, способи поводження цього персонажа з цими речами, його поведінка всередині цього світу, його зовнішній образ, жести і рухи, – все це служить безвідмовним і цілеспрямованим засобом характеристики людини”¹⁰. Така психологічна функція інтер’єру вдало реалізована у Франкових творах. За допомогою промовистих деталей інтер’єру письменнику вдається створити візуальний образ індивіда і тієї духової атмосфери, що його оточує. Тобто, описуючи зовнішній світ, Франко проектує внутрішню характеристику особистості.

Характерологічна функція художнього часу

У характеротвірній концепції Франка еволюція характеру значною мірою мотивована категорією художнього часу, іншими словами – Франко розглядає формування характеру в ракурсі часового ритму людської психології. В цьому аспекті розглядаємо не хронологічний механізм часу, а його психологічний вияв: час, що проходить крізь людську свідомість, залишаючи свої відбитки у її психіці. На думку М. Ткачука, Франко зображає час як “своєрідний простір розгортання подій, засіб саморозвитку характеру”¹. Письменник намагається підпорядкувати психологічно-виражальні резерви художнього часу техніці психоаналізу, простежити, як час впливає на характери персонажів. Цікаво, що художньо-психологічна властивість часових мікрообразів здебільшого пов’язана з проникненням у внутрішню сферу людини, в мисленнєво-емоційні

¹⁰ Там само. – С. 139.

¹ Ткачук М. Жанрова структура романів Івана Франка. – С. 6.

процеси. Рецепція часу у свідомості переступника і незалежний від людини вплив часової ритміки є основними проблемами в дослідженні характеротвірної функції художнього часу.

Найбільш психологічно промовистим з цього погляду є концепт ретроспективного часу, який дає змогу зазирнути в минуле персонажа, у приховані підвалини людської долі. Саме в аспекті ретроспекції Франкові вдається вмотивувати генезу характеру, простежити психічні першопричини злочину. Ретроспективний засіб демонструє, як феномен минулого транслюється у свідомості переступника, як через призму спогадів пережитого часу людина моделює власний теперішній час. З психологічної позиції ретроспекція має певні художні пріоритети: по-перше, площина минулого – це найголовніша грань у психологічній еволюції характеру; по-друге, ретроспекція пов'язана з динамікою мисленневих процесів людини, яка згадує й аналізує минуле. По-третє, минулий час причиново-наслідковими зв'язками причетний до теперішнього. Це відкриває можливість порівняльного аналізу характеру переступника, дає змогу простежити його психологічні вияви у різних часових періодах. Так реалізується й інша функція художнього часу – функція психологічної диференціації (якою особистість була колись і якою вона є тепер).

У ракурсі ретроспекції Франко намагається не лише дослідити генезу характеру, а й з'ясувати, чому візії минулого так часто зринають у свідомості людини, що шукає в минулому переступник? Відтак ретроспективний час є свого роду часом біографічним, що увиразнює важливі події моменти людського життя, які вплинули на формування характеру.

Мікрообраз ретроспективного часу у Франковій прозі розгортається через деталі психологічної сфери людини – пам'ять чи спогади. Так візії минулого оживають у хворій психіці Бовдура через "неясні картини споминів" [15, 150]. Саме в акті цих споминів презентується своєрідна психологічна передісторія злочинця: "Нужда відмалечку, від дитинства... Погорда, штовханці, побої... Насмішки дітей, що сторонили від нього, не приймали до своїх забав... Байстриук! Знайда! Бовдур!.. Тяжка праця у лихих, чужих людей... Сльота, морози, спрага, втома... Хирляве, слабовите, зомліле, лихо плачене, лихо зодягане... Без приятеля, без побратима" [15, 150]. Франко зображає ланцюг індивідуально-психологічних, соціальних факторів-детермінант Бовдурового характеру і водночас показує ситуацію,

коли у затьмареній свідомості злочинця, у його хаотичних спогадах про минуле помітно намагання людини, хоч і неусвідомлене, збагнути себе, власну природу. У ретроспективних спогадах Бовдура відчитується психологія людського страждання. Минуле в душі переступника асоціюється з часом біди і смутку, психологічної безвиході й відреченості. Спогади про цей час несуть негативну енергію: “Нічого в них не було відрадного, нічого такого, на чім би могла спочити душа, чим би могла порадуватись згадка” [15, 151]. Емоційний супровід спогадів мотивує причини Бовдурового песимізму та відстороненості: він не виніс з минулого жодного промінця щастя і тому в теперішньому став жертвою власної жорстокості, мізантропії, життєвої невлаштованості. У потоці Бовдурових споминів відкривається й інший, біологічний бік його внутрішньої природи – патологія психіки. У минулому він згадує про “єдиний правдиво і всеціло щасливий час його життя” [15, 152] – “час вічного одуру, вічного похмілля, вічного беззв’язного шуму” [15, 152]. Це той єдиний часовий відтинок Бовдурової біографії, який спричиняє у його свідомості експресію “п’яного замилювання” [15, 152]. Франко показує спокусливу сугестію часу забуття на людську психіку, намагаючись зрозуміти, чому темні сили свідомості беруть гору в душі злочинця, затьмарюючи добрі, людяні поклики. У характері Бовдура це мотивовано прагненням забути всі нещасливі події свого життя, замкнувшись у самому собі. Так своєрідно автор підходить до розуміння патологічної природи особистості.

Ракурс ретроспективного часу в характеротвірній концепції письменника вирізняється масштабним психологічним наповненням. Часовий діапазон минулого здатен охопити найголовніші події людського життя. Тому ця часова категорія розглядається в аспекті інтроспекції – “підпорядкування внутрішнього часу героя психології пригадування”².

Вектор минулого проходить крізь свідомість Регіни Твардовської як єдиний щасливий промінь її життя. В аспекті характеру жінки найяскравіше простежується емоційний контраст, певний психологічний дисбаланс минулого й теперішнього часу. У своїх таємних спогадах Регіна відновлює прекрасні миті життя. Ретроспективні візії жінки є своєрідною

² *Копистянская Н.* Хронотоп как аспект изучения жанровой системы романтизма // *Zagadnienia rodzajow literackich.* – 1994. – № 37. – S. 18.

“пам’яттю вражень”³, формою нагадування про колишні відчуття внутрішнього спокою, задоволення й гармонії. У минулому вона шукає духового порятунку та зміцнення від теперішньої життєвої прірви, важких психологічних недуг. Минулий час Регініного життя подано через потік її інфантильних вражень і переживання цих вражень вже дорослою, але знедоленою жінкою. Експресія Регініних спогадів переплітається з дитячим відчуттям краси природи, світу, настроєм біофілії: “Та вічна гра світла і тіней і найрізніших красок, що мінялися на скалах, на пісковій поляні, на ярах і темнім лісі, – все те чарувало мою дитячу душу” [20, 404]. Цей плерер, колористична аура імпресіоністичної естетики, позначена в даному експресивному малюнку, котрий через багато років репродукує свідомість Регіні, наче переноситься в емоційний простір її переживань, є почуттєвим еквівалентом стану душі в минулому. Романтичне світовідчуття Регіні стає її духовим буттям. Категорія минулого часу у свідомості Регіні асоціюється з часом шукання свого діаманта життя, часом оптимістичної віри у власне щастя, назавжди втраченого у теперішньому часі. Тотожний мотив загубленого діаманта опрацьовано і в романі “Для домашнього вогнища”. Письменник показує цю згубу як втрату людського пристановища – родинного вогнища, сімейної гармонії. Для Регіні втрата “діаманта життя” означає неможливість реалізувати себе як жінку, як матір, – врешті, втрату сенсу життя. В її спогадах прочитується ностальгія за минулим, за тими світлими принадами дитинства і юності, які вона понад усе прагне повернути. Через це жінці важко констатувати цю життєву незворотність часу, усвідомлювати, що все прекрасне для неї минуло: “<...> та невже ж ся хвиля минула назавсідги? Невже ж така нагода не вернеться більше? Невже ж мені так і тонути навіки в тім морі розпуки, що все тепер піймає мене по горло?” [20, 407]. Франко показує, що минулий час для Регіні – оптимальний психологічний час, коли вона могла реалізувати себе як повноцінна особистість, якщо б вийшла заміж за Рафаловича, продовжила навчання, стала коханою дружиною й турботливою матір’ю.

³ Копистянська Н. Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві // Рад. літературознавство. – 1988. – № 6. – С. 125.

З інших причин звертається у минуле старий розбійник Гарасим. Ретроспективний час – це сторінка його життєвої біографії, котру не можуть викреслити ні роки, ні тривалі страждання. Минулий час оживає у свідомості Гарасима крізь докори сумління, у важких приступах безсоння та внутрішніх рефлексій. Психологічний зміст минулого часу є амбівалентним для Гарасима. По-перше, цей час постійно нагадує йому про криваві злочини розбійницького життя, ніби мотивуючи причини теперішнього духового, тілесного страждання й знесилення. По-друге, минулий час проектується в аксіологічний аспект, крізь який відбувається реінтерпретація та осмислення пережитого, вчиненого. Між категоріями минулого й теперішнього життя Гарасима існує не лише біографічна (хронологічна) дистанція, а й певна духово-контрастність, яскрава дисгармонія життєвих позицій і моральних устоїв, властиво, та екзистенційна прірва, яка не дає змоги фрагментам злочинного минулого стати повноцінною біографією людяності, асимілюватися у свідомості колишнього розбійника. Останній розуміє цей драматичний життєвий час як справедливу кару за свої злочини. Внутрішнє життя переступника ускладнює “трагедія втраченого часу”⁴, який призначено людині для самоутвердження, реалізації добрих задумів. У роздумах Гарасима про пережите прочитується ностальгія за молодими роками, що їх тепер, з погляду осмисленого життя, він прожив би по-іншому.

У повісті “Основи суспільності”, як зауважує М. Ткачук, ретроспективний час накладається на “побутовий” – час сімейного, шлюбного життя Олімпії. Цей час не є “статичним, закостенілим, нерухомим. За всієї мозаїчності він дає певне уявлення про умови виховання Олімпії, становлення її характеру, її переродження, моральне падіння”⁵.

Нав’язливі ретроспективні візії Олімпії Торської викликають у неї хворобу “нервової втоми”. Деталь психічної сфери “сонна змора” поступово розкручує у свідомості графині ланцюг минулих подій і пов’язаних з ними образів, котрі вона змушена повторно переживати, споглядати у стані неповної фактивності і “перемірювати крок за кроком” [19, 155]. Для Олімпії час – це “страшний безконечник” [19, 155], що постійно випробовує її почуття, час “безконечних” тривог, час-фатум, “що довів її до теперішнього

⁴ Там само.

⁵ Ткачук М. Жанрова структура романів Івана Франка. – С. 71.

стану” [19, 155]. Навіть спогади про цей час викликають у Торської афектовані реакції. Цікаво, що інші Франкові персонажі намагаються відродити цей час минулого у спогадах чи рефлексіях, а Олімпія наче втікає від нього, прагне затерти всі сходи своєї біографії, окрім тієї, що пов’язана з безтурботними миттями її юності. Минуле для Торської – це “одна збита маса, мов шкіряний міх, в котрому її зав’язано і в котрому вона душиться, душиться <...> в безтямній розпуці” [19, 155]. У свідомості Олімпії втрачено єднальний духовий зв’язок минулого і теперішнього, що спричиняє психологічну трагедію особистості, ситуацію екзистенційної пустки. Сфера пам’яті Олімпії спорожніла від приємних спогадів, які в графининій душі затьмарили вияви ненависті до людей та егоїстичні інстинкти.

Для поглиблення характеротвірної функції художнього часу Франко застосовує засіб “психологізації” часу, зображаючи, як упродовж незначного часового відтинку змінюються думки і навіть зовнішність людини. Часова деформація, властиво, сповільнення часу в романі “Для домашнього вогнища”, створює ефект наростання психологічної напруги, невідомості, прогнозує складну сюжетну розв’язку. Звичайний часовий ритм зовнішнього подієвого сюжету твору наче припиняється в тому місці, де письменник інтенсифікує ритм емоційного життя своїх персонажів, сповільнює час, упродовж якого триває розлука подружжя, даючи їм змогу все зважити, оцінити, подумати. Таким чином, в цьому місці романної дії фабульний час зупиняється (засіб стоп-кадру) й інтенсифікується суб’єктивний час, виражений через внутрішню експресію, ситуацію відчуття й переживання часу в свідомості. 24 години розлуки видаються для Ангаровичів часом вічності. Це час, що повністю змінює стосунки, погляди, характери, обличчя. Здавалося, наче після розлуки подружжя “минули десятки літ” [19, 130]. Франко показує, як протягом 24 годин у свідомості Анелі відбувається інтенсивний мисленнєвий процес, нуртують складні психічні реакції, котрі породжують ситуацію самоусвідомлення, прагнення реабілітувати свою людську сутність передусім в очах родини. Для Анелі час однієї доби має значення життєвої вирішальності; це час, що розставляє усі крапки над “і”: вирішує долю подружніх стосунків, Анелиного права і спроможності надалі бути берегинею домашнього вогнища, і, врешті, ставить жінку в складну психологічну ситуацію вибору.

Психологізація часу відбувається і на рівні проникнення його в мисленнєвий процес: автор фіксує відчуття часу в людській

свідомості. Це час очікування, переживання, екстації, властиво той, за словами Н. Копистянської, “екстремальний, кризовий час”⁶, що інтенсифікує психічні процеси, навіює ситуації невідомості, передчуття небезпеки. Сугестія нічної пори переноситься у психічний стан Анелі Ангарович, а момент тривалого чекання зображається як відлік часу в жіночій свідомості. Франко фіксує синхронність часового плину і психічного процесу: “Мінута минала за мінутою, чверть години за чвертю. Вже пів до десятої, три чверті. Анеля ходить по кімнаті, визирає через вікно на вулицю” [19, 90]. Ритміка часу в даному випадку адекватна внутрішньому емоційному процесу, це наче ритм схвильованого Анелиного серця, котре так само переживає і чекає, любить і кається.

Синхронність часового і мисленнєвого процесу спостерігається у внутрішньому стані Олімпії Торської. Письменник відтворює особливості мислення графині на межі марення, кожен спалах думки в цьому процесі відбувається паралельно з проминанням часу: “<...> в голові невдержимо починали шуміти та пересуватися без ладу, без зв’язку тисячні враження, думки, образи гарячкової уяви, привиди... Надаремно думка силувалася ловити на лету сей або той образ... Нові напливаючі хвилі того потоку швидко поривали з собою, затоплювали той один образ, на його місце насували десятки нових <...>” [19, 269]. Такий принцип прискорення часу в мисленнєвому акті, на думку Б. Кир’янчука, “зумовлює поглиблення його контактної сфери з людиною”⁷, а отже, сприяє посиленню психологізму. Проте в даному контексті прискорений часовий ритм, що спричиняє розвихреність, хаотичність мисленнєвих образів у пам’яті Торської, відображає симптоми хворобливої психіки, спалахи афективних реакцій.

У сюжетному хронотопі Франкових творів важливе місце займає зображення ночі як незвичайного подієвого часу. Це не лише тло розгортання дії твору, а й певний психологічний хронос. Як зазначає Є. Нахлік, “виразною ознакою романтичної поетики є те, що збурення почуттів настає вночі. Ніч – традиційний романтичний фон для незвичайно спонтанного розкриття душі”⁸. Не випадково всі злочини, описані у Франкових творах, відбуваються саме вночі (наприклад,

⁶ Копистянська Н. Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві. – С. 124.

⁷ Кир’янчук Б. Художній часопростір в романі І. Франка “Основи суспільності” // Укр. літературознавство. – Вип. 58. – Львів, 1993. – С. 110.

⁸ Нахлік Є. Українська романтична проза 20–60-х років XIX ст. – С. 60.

убивство Напудою дитини зображено на тлі страшної нічної грози). Своєрідне зображення ночі як хронотопу злочину маємо в повісті “Основи суспільності”. Нічна пора – це володарство чарівниці-ночі – режисера “кровавої драми”, покровительки темних й злих сил. “Не новина їй людські злочини, людські терпіння, людська тривога, та проте вона любить такі сцени, розсипає свої багаті чари, щоб додати таким сценам якнайбільше дикої поезії, проймаючого жаху” [19, 300]. Нічна пора постає своєрідним драматичним тлом злочину і нічних станів душі. Франко майстерно показує адекватність цих часових моментів психічним станам людини (своєрідна сугестивна функція ночі). Зображено певний психологічний паралелізм людської психіки (тасмничої, незбагненої, прихованої) й нічної пори.

Часовим контрастом ночі у творі постає опис ранку. Але цей ранковий пейзаж позбавлений елегійності, традиційної “рожевобарвної” експресії нового дня і сприймається не як опис природи, а як мова відчуттів, сприймань, еманация природної аури. Передається особливий настрій природи: “Велично сходило сонце над торецькою рівниною. Була якась така тиша, така врочиста повага на землі і в повітрі, щось таке невидиме, невловиме та чутке і могуче тремтіло в природі, мов німа тривога перед приходом грізного судді” [19, 302]. Час ранку має показати людям усі жахіття, що відбулись уночі. Тому його настання супроводжується якоюсь незрозумілою для людей тривогою – дивною поведінкою звірів і птахів, які першими відчувають нещастя: пес “нараз зачав жалібно вити” [19, 304], “солов’ї сьогодні не тьохкали до схід сонця”, “воробці в листі дерев цвіркали та пищали, мов на дощ, “корови в стайні почали непокоїтись” [19, 305]. Франко намагається передати ритм ранкового часу, його сприймання й відчуття у психіці людей – пробудження зі сну супроводжується наростаючою експресією тривоги.

Прихід ранку Франко показує як своєрідний космогонічний акт – мотив побачення сонця і землі. Символічно витлумачується у творі їхня астральна історія: відірвавшись від величного сонячного тіла, земля, мов молоде нерозумне ягнятко, бажаючи жити на волі, покотилася в “темний і холодний простір”. І відтоді на ній розмножилось чимало “всякого ”дубу”, що нишпорить по ній, чогось шукає, щось собі думає, до чогось квапиться, б’ється і товчється між собою, родиться й гине <...>” [19, 305]. Земля, безсила й грішна, приховує у своїм лоні людські злочини.

Концептуальним символом цього метафоричного епізоду повісті є образ “праведного сонця”, яке дорікає землі за її злочини. Місія

Сонця – бути Апостолом правди й добра: “Хочу бути праведним і не дати неправді з укриття панувати над світом!” [19, 303]. Ці космогонічні мотиви Франко переносить у буттєвий мікрокосм людини – тієї маленької частинки космічного універсуму, яка, живучи між сонцем і землею, своїми злими вчинками порушує світову гармонію. Тому образ праведного сонця має стати духовим світлом для людини у її життєвому просторі.

Характерологічна функція часу проявляється у психології людини передусім через її ставлення до минулого, порівняння себе у площині теперішнього й минулого, через особистісну проекцію свого буття у майбутньому. Засіб часової ретроспекції сприяє увиразненню генези характеру. Особливо важливим є минулий час для свідомості злочинця, в душі якого ностальгія за минулим пов’язана з бажанням повернути час, щоб прожити своє життя по-іншому, добродісно й морально. Тому осмислення себе в часовому континуумі найкраще відображає людську психологію, характер, етичні перетворення особистості.

Внутрішнє мовлення в системі характерокреативної поетики

Основний спосіб Франкового дослідження розвитку й функціонування характеру переступників заснований на глибинному аналізі й деталізації думок, почуттів, психічних станів. Автор дає персонажам змогу заглибитись у власний світ, щоб пізнати й пояснити себе – так виявляється суб’єктивний характер Франкового психологізму. Особливо продуктивно цей спосіб реалізується у засобі внутрішнього мовлення. Через спектр вербальної сфери презентується людська свідомість, почуттєві стани, відкриваються глибинні душевні феномени. Як пише В. Фащенко, “таємничі процеси думання й переживання найповніше передаються у внутрішньому мовленні – нерозчленованому, єдиному потоці свідомості й відчуттів”¹. Отже, внутрішнє мовлення – це особлива форма пульсації думки, зміст якої приховано у глибинах позасвідомого.

Психічним ферментом внутрішньо-вербальних актів є ситуація духових потрясінь, інтенсифікація мисленнєвих процесів. Власне тому внутрішня сфера мовлення, що особливо активізується під час вирішальних, критичних моментів людського життя, у періоді

¹ Фащенко В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури. – С. 135.

межової ситуації, внутрішньої боротьби чи пошуку рішень, приводить у дію цілий психічний механізм.

На думку І. Страхова, “характерологічна функція внутрішнього мовлення найяскравіше показана в художньо-психологічному аналізі вольових і емоційних властивостей характеру, у психологічній підготовці вчинків, у процесі їх здійснення й у майбутньому осмисленні”². Цей художній засіб концептуальний для поетики характеротворення персонажів-переступників. Властиво, у внутрішньому мовленні відбувається саморозкриття характеру злочинця, процес мотивації вчинків і зображення динаміки почуттів.

Різновид внутрішнього мовлення – внутрішній монолог, який є “технікою зображення змісту психічних процесів на різних рівнях свідомого контролю”³. Внутрішній монолог набуває у Франка особливого емоційного звучання, відображає мисленнєві, психологічні, духові механізми людини; в біографічному ракурсі фіксує пережиті враження, демонструє процеси самоосмислення – усі ці психологічні явища є синкретичними компонентами характеру.

Зображаючи різноманітний психологічний типаж злочинців, Франко подає й різні художні типи внутрішніх монологів, специфіка яких залежить від психічного стану, моральних позицій, почуттєвих особливостей, способу мислення та інших внутрішньо-особистісних факторів. З точки зору психічної природи особистості, можна сказати, що письменник зображає внутрішнє мовлення як психологічну потребу людини виговоритися, відкритися перед власним сумлінням чи просто звільнитися від внутрішніх потрясінь та неврозів. “Людина намагається об’єктивувати в слові найважливіші, актуальні для неї стани своєї свідомості, зокрема можливі емоції й афекти, котрі особливо потребують безпосереднього словесного втілення”⁴. Франко продукує два основних типи монологів, що їх Л. Гінзбург назвала “логічним” та “алогічним” (ірраціональні форми)⁵. Особливість першого в тому, щоб аналітично простежити механізм внутрішніх переживань, а ірраціональні форми

² Страхов И. Психология внутренней речи. – Саратов: Из-во Саратовск. пед. ин-та, 1969. – С. 47.

³ Легкий М. “Потік свідомості” в прозі Івана Франка // Літературознавство: Матеріали IV конгресу Міжнародної асоціації українців. – Кн. 1. – К.: Обереги, 2000. – С. 516.

⁴ Гинзбург Л. О литературном герое. – Л.: Сов. писатель, 1971. – С. 150.

⁵ Там само. – С. 178.

монологу покликані дослідити психіку в екстремальних станах. Залежно від мети і способу висловлювання, сили емоційної напруги, ці типи монологів у Франка теж диференціюються.

Динамікою психологічних процесів позначений так званий діалогізований монолог⁶, або односторонній діалог. І. Страхов називає такий вид внутрішнього мовлення “монологом з установкою на комунікацію”⁷. У психіці переступника це мовлення ферментують емоційні, нервові збудники. Комунікативність у такому монологі умовна, викликана позасвідомим відчуттям присутності співрозмовника.

Односторонній монолог з високим ступенем психологічної напруги продукує свідомість Регіни. У стані афекту вона звиряє свої думки, рішення та почуття вигаданому співрозмовникові. Аналізуючи поетику цього внутрішнього діалогу, М. Ткачук зазначає, що характерною особливістю нарації тут є “включення в розповідну перспективу точки зору героя, використання в розповіді його так званої “суб’єктивної призми”⁸. Цей тип умовної комунікації проєктований у внутрішню сферу Регіниної психіки і нагадує своєрідну сповідь, авторефлексію під час якої розкриваються складні перипетії духового життя жінки. “Слухай, Геню!.. Коли моя молодість минула, моя краса зів’яла, коли грижа виссала мої сили <...> аж тепер я зрозуміла, чого стоїть хоч би найменший діамантик щирої любові! І годі жити без нього, Геню, чи можеш ти уявити собі, що я пережила в такому звиринці десять літ! І скільки я витерпіла, караючись – за що? За те, що в рішучій хвилі збилася з дороги, не знайшла в душі компаса, не знайшла сильної волі, щоб піти за голосом серця! Невже се справедлива кара? Не може бути! Я згрішила – против себе самої, против власної душі, і кладуся за кару. Але вимір! Ні, против такого нелюдського виміру кари я рекурсюю, рекурсюю і протестую всіми силами душі” [20, 406]. Для письменника цей особистісний вербальний акт є засобом психологічної мотивації вчинків Регіни, спробою аналітичного осмислення її внутрішнього комплексу. Через спектр внутрішньомовленнєвих процесів Франко зображає, як внаслідок складних життєвих перипетій у свідомості Регіни утверджується “комплекс

⁶ Фащенко В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури. – С. 140.

⁷ Страхов И. Психология внутренней речи. – С. 35.

⁸ Ткачук М. Жанрова структура романів Івана Франка. – С. 106.

власної неповноцінності” (психоаналітичний термін), що лежить в основі всіх невротичних симптомів. Постать уявного співрозмовника у цьому мовленнєвому акті стає для Регіни еманациєю власного “я”, тому цей вербальний процес є свого роду спробою самоаналізу, усвідомлення себе у світі, розуміння свого людського призначення. Діалогічність такого монологу є лише формальною характеристикою внутрішнього мовлення з потужним емоційним струменем і психологічним пуантом. Через призму емоційних рефлексій, питально-риторичних конструкцій об’єктивується людська свідомість, погляд жінки на власне життя та його сенсовність.

Промовистою символічною деталлю, про яку говорить Регіна в монолозі, є образ “компаса душі”, призначений бути для людини життєвим орієнтиром. Франко вкладає в цю деталь філософське наповнення в сенсі буттєвої визначеності людини у світі, без котрої вона приречена на духову безпритульність, вічне життєве блукання. Для Регіни втрата компаса душі означає внутрішнє страждання, психологічну прірву, ту ж екзистенційну безвихідь.

З художнього боку, у романі “Перехресні стежки” у внутрішньому мовленні Регіни Франко презентує новітню наративну техніку, оскільки у великому за обсягом і тривалістю внутрішньому монолозі вдало синтезуються типи монологів, різноманітні за співвіднесеністю мисленнєвого і психічного, за емоційною характеристикою, за метою висловлювання, зокрема монолог-спогад, монолог-емоція, монолог як формування рішень.

Для відтворення ситуації нестабільної емотивності Олімпії Торської Франко продукує діалогізований монолог, що розсікається уявними зовнішніми голосами. До внутрішнього мовлення графині долучається таємничий невідомий голос, що зринає з темних глибин її позасвідомості.

“– Милосердя! – просить вона. Чи не досить мені сього пекла? Чи не досить я перетерпіла?”

– Ні, – говорить твердий неможливий голос. Ще в твоєму серці один закуток цілий, неперераний, чистий, незаплюгавлений! Покажи його сюди! Давай до моїх рук!” [19, 151]. Цей уявний внутрішній голос, котрий говорить без відома свідомості Торської, виконує функцію не лише активізатора процесів пам’яті, а й своєрідного психологічного пресингу на психіку, породжує хворобливі психічні симптоми. Діалогізований монолог Торської є емпіричним способом Франкового відображення пульсації психічного процесу,

сублімації в ньому свідомих й позасвідомих феноменів. Про особливість внутрішнього мовлення головних персонажів в "Основах суспільності" М. Ткачук зазначає: "<...> митець розгортає монолог зі складним внутрішнім контрапунктом. В його романі спостерігаємо діалог героя самого з собою, внутрішнє мовлення наповнюється чужими словами, голосами. Франко в оповідному мистецтві показав себе тонким психологом, досліджуючи в найтонших виявах людину, вдаючись до "потoku свідомості"⁹.

Комунікативний струмись присутній також у внутрішньому діалозі, що імітує процес продукування думки у свідомості людини. Власне, цей тип внутрішнього мовлення найповніше відображає боротьбу мотивів, рішень, задумів переступника, об'єктивує його морально-етичний комплекс, почуттєві механізми. Цей тип мовлення найвиразніше представлений у мисленнєвому потоці Бовдура через динаміку думко-опозицій. Задум злочину, що виник у свідомості переступника, у внутрішньо-мовленнєвому акті наче випробовується на доцільність: голосу добра в цьому випадку суперечить голос жорстокості. Франко зумисне уникає безпосередньої вербалізації Бовдурових думок, а зображає цей внутрішній діалог як діалог двох планів свідомості переступника, репрезентованих протилежними рефлексіями, одна з яких – "тиха думка з глибини Бовдурового серця" [15, 154], його приспане, "несміле", тихе сумління. А інша – "голосна, пануюча" [15, 154] – дикий інстинкт зла, брутальна думка втраченої людяності. Внутрішньо-мовленнєвий план допомагає письменникові простежити духову, морально-етичну організацію злочинця. Мотив заздрості чужому щастю активізує дію Бовдурового задуму: " – Але він таки молодий, такий добрий!.. – Обзивалась несміло якась тиха думка з глибини Бовдурового серця.

– Чорт бери! А я не молодий? – відказала друга думка. – Він був досі щасливий, тільки щастя зазнав щодень, кільки я й за цілий вік не зазнаю. Се не по правді, треба троха помінятися!

– Але, може б, не конче?.. – закидувала знов несміло тиха, глибока думка.

– Або що? Пощо бавитися? – відрізала знов голосна, пануюча думка. – Для нас обох ліпше буде, швидше скінчиться!

– А може у него отець, мати?.. – Чорт їх побери! Най знають лихо! У мене їх не було, а я ж що не чоловік?" [15, 154–155]. Цей напружений моральний діалог, що зіткнув сумління і переступ,

⁹ Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції): Автореф. дис. ...докт. філолог. наук. – С. 22.

відтворює своєрідну “діалектику” душі злочинця. Щира думка “з глибини Бовдурового серця” апелює до понять людяності, намагаючись оживити завмерлий інстинкт доброти й милосердя. Проте категорії морального рівня нещадно заглушені голосом зла.

За спостереженням І. Страхова, зазвичай “у внутрішніх монологах описаний процес підготовки вольових дій, різноманітні стадії прийняття рішення, боротьба мотивів, усвідомлення здійснюваних вчинків і ставлення до інших людей”¹⁰.

Особливо близький до мисленневих процесів монолог-роздум. Це “мовленнева форма внутрішньої роботи думки, засіб самопізнання і пояснення для себе різноманітних життєвих питань”¹¹. Саме в такому монологі у формі невластивої прямої мови зображено психологічний акт морального відродження Бовдура. Вербальний потік переповнений риторичними запитаннями з потужною сугестією: “Що він зробив? За що позбавив життя сесю молоду людину? Що за проклятий чар заляг над ним?.. [15, 160]. Зростаюча експресивно-психологічна градація питань у монологі-роздумі підкреслює спроможність злочинця до самоосмислення, що є виявом нових характерологічних ознак. Бовдур здатен аналітично оцінити власний вчинок і відпокутувати його. Франко подає Бовдурів монолог-роздум як індивідуально-психологічний процес, який передусь катарсису.

Напружений мисленневий процес акумульовано в монологі-роздумі Регіни, специфіка якого визначається синхронністю експресивних реакцій і пульсації думки. За психологічною семантикою це внутрішнє мовлення близьке до монологу-переконання, в котрому максимально представлена самосвідомість людини під час прийняття важливих рішень. У стані емоційної напруги Регіна категорично твердить: “Значить, нічого додумуватись! Годі довше терпіти знущання і наруги. Міра переповнилась. Пора на рішучий крок, і я зроблю його спокійно. Повороту нема – хіба в могилу...” [20, 408]. Франко репрезентує в цьому монологі ситуацію екзистенційного вибору, трансформацію психічного стану Регіни – від пасивного споглядання та резигнації до рішучих дій.

У характеротвірній поетиці письменника трапляється й тип монологу-мрії, через який авторові вдається проникнути у сферу людської свідомості, збагнути життєві бажання особистості.

¹⁰ Страхов И. Психология внутренней речи. – С. 33.

¹¹ Там само. – С. 35.

У потоці роздумів-бажань Бовдура зображено патологічну спотвореність мрій злочинця. Предметна, примітивна конкретика змістового простору мрій вражає своєю алогічністю, не властивими людському розуму бажаннями. Про що ж мріє Бовдур? “От як у нього будуть гроші, то буде штука сховати їх так, щоби не найшли та не відобрали <...>. То відтак би чоловік ще собі раз дозволив, а гарно, так, щоби стало за всі рази! Насамперед хліба, хорошого, білого, – ні, булок, а досить, досить, щоби насититися. Ковбас, м’ясива цілу копицю! А відтак пити, – пива, вина бутельками! А все бутелька на раз, бутелька на раз, щоби в голові вічно шуміло, вічно кружило, щоби нічого, нічого не набилювалось, не думалось, не споминалось! Усе кругом, усе кругом, аж поки кінець не буде” [15, 154]. Багаторазові повторення, перерваність мовлення підкреслюють хаотичність думок, емоційне напруження, мовне безладдя. Приземлена побутовість Бовдурих мрій, що тісно пов’язана із сферою споживацьких інстинктів, характеризує життя переступника як нужденне існування, при якому цінності вищого плану згасають.

Звертався Франко й до нової для того часу техніки психоаналізу, зокрема пов’язаної з нею форми “потoku свідомості” – безпосереднього внутрішнього монологу, який відтворює найінтимніші процеси мислення й почуття і при якому “свідомо обриваються й затушовуються зв’язки із зовнішнім світом і панує іманентний рух психологічного сюжету”¹².

Така викладова форма дає змогу простежити не лише осмислені думки, а й несвідому роботу психіки, експресію й плинність прихованої думки, що є істотним фактором характеротворення. На думку М. Легкого, ця наративна техніка, “заснована на егоцентризмі свідомості” персонажа, “застосовується з метою відбити двоїстість людського життя: зовнішнього і внутрішнього водночас”¹³.

Зображення ірраціональних форм внутрішнього мовлення (властиво, форми “потoku свідомості”) дає письменникові змогу простежити дію психічних феноменів, проаналізувати стани згасання свідомості, природу хворобливої психіки. У характеротвірній концепції це важливо для аналізу мотиваційної сфери людських вчинків. І. Денисюк вважає, що таку викладову форму Франко

¹² Кожинів В. Сюжет, фабула, композиція. – С. 469.

¹³ Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – С. 30.

застосовує тільки тоді, “коли людина стоїть на грані втрати свідомості. В інших випадках це буде внутрішній монолог”¹⁴.

За допомогою ірраціональних форм внутрішнього мовлення письменнику вдається показати темні боки людської психіки, патологічні прояви. Це відображено, зокрема, у рефлексіях Барана: “Ні, не можна се так лишити. Щоб пекельний цар так і хапнув їх усіх, мов сонних? Ні, ні, гріх мені буде, коли допущу до сего. Розбуджу їх!. Натуркаю їм до уха! Нехай знають, нехай готуються! Я знаю, йому се буде не влад, але що мені до того? Велить мене вхопити, мучити, дерти зі шкіри, палити на терновім огні... Ну і що ж? І нехай! Я готов! Але не позволю йому таємно вскочити в місто... Гай же! Гай же! До діла! Крайня пора!” [20, 351]. У цьому монологі, близькому до “потoku свідомості”, подано своєрідну стенограму мислення психічно хворої людини. Беззв’язні думки, оформлені як редуковані синтаксичні конструкції, є уривками пережитих вражень і почуттів Барана. Він відчуває себе відповідальним за попередження апокаліптичної події усієї цивілізації і переконаний, що саме йому належить місія стати у двобій з Антихристом, отже, зі злом та гріхом, а тому запевняє самого себе про готовність до самопожертви. Можливо, в такий спосіб, через, здавалося б, невідповідну для цього ірраціональну форму внутрішнього мовлення, Франко показує ті приховані риси Баранового характеру, які могли б сформувати добру, уважну до суспільних справ людину.

Особливу техніку “потoku свідомості” застосовано в оповіданні “На дні”. Фрагменти перцептивних вражень Бовдура у стані “вічного одуру і похмілля” письменник зображає у вигляді спогаду про них самого Бовдура. Тобто несвідомі моменти психіки, потік відчуттів, подано через свідоме сприйняття у внутрішньому монологі Бовдура: “Турrrrrrrrr! І все: люди, хати, сонце і небо, і цілий світ кругом, кругом, кругом! Турrrrr-rrrr!.. А більше нічого, ні на землі, ні в небі, ніде нічого!...” [15, 152]. Властиво, цей монолог імітує психічні відчуття Бовдура в моментах сп’яніння, згасання свідомих імпульсів. Психопатологічною характерністю в цій ситуації виступає аномальне бажання переступника постійно бути в полоні своїх несвідомих вражень, хаотичних відчуттів, некерованих станів.

Прикладом “посереднього внутрішнього монологу” (термін Р. Гамфрі) як одного з різновидів техніки потоку свідомості, що

¹⁴ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – С. 127.

“ширше використовує описові зображальні методи”¹⁵, є інший монолог Барана. Інтенсифікуючи вияви психічної хвороби, письменник показує плинність і хаотичність Баранових думок, при цьому внутрішнє мовлення подано не емпірично як процес безпосереднього функціонування думки, а зображено за допомогою авторського втручання в хід викладу. Письменник мовби переповідає те, що думає й переживає психічно хвора людина, водночас коментуючи експресивний супровід внутрішнього мовлення: Баран “говорив сам до себе голосно, говорив зовсім без зв’язку про тисячні речі, що, мов різнобарвні черепки в калейдоскопі, пересувалися по його голові, в’яжучися в тисячні, зовсім несподівані фігури і зв’язки. Зальотна прачка, і краса киця з сусідства, і стара бабуня, що збирала кістки по смітниках, і п’яниця, що кричав у шинку, і антихрист, що мав прийти не сьогодні, то завтра, і Євгеній, і мужики, і попи, і все-все переверталось і мішалось в його голові і було темою його самітних монологів” [20, 415]. У такому типі посереднього внутрішнього монологу сконденсовано виражено увесь “калейдоскоп” позасвідомих інкогерентних рефлексій психічно хворої людини. Ця викладова манера, заснована на суб’єктивному описі автора, значно економить наративні ресурси твору. Автор ніби нотує процеси, що проходять у психіці персонажа, у кількох словах передаючи його тривалі внутрішні рефлексії, показуючи механізм формування самої думки.

Тип посереднього внутрішнього монологу використано для зображення афектованого стану Регіни. У згасаючій свідомості жінки Франко показує момент визрівання злочинного задуму спершу на рівні позасвідомих інтенцій, а далі його реалізацію в конкретному вчинку – вбивстві чоловіка. Екситативне внутрішнє мовлення Регіни подано як своєрідний асоціативний процес, під час якого сприймання зовнішніх збудників спричиняє певні мисленнєві імпульси. Таким чином, у “потіці свідомості” можна простежити психічну паралель – синхронність вібрації думки й зовнішніх перцептивних вражень. Кожен рефлексивний потік, що прострумує в Регініній свідомості, є, властиво, психічною реакцією на ці звукові сигнали. Так відбувається трансформація зовнішніх збудників у мисленнєві образи: слова пісні “Гей, як ся буде сивий голуб трепотати?” у потоці свідомості модифікуються як запитальна думка про наслідки майбутнього

¹⁵ Легкий М. “Потік свідомості” в прозі Івана Франка. – С. 520.

злочину; звуки нічної завірюхи – це експресивний еквівалент внутрішнього хаосу, божевільних спалахів Регіниної психіки; інший звуковий символ – стукіт хробачка по стіні чотири рази – у свідомості жінки відлунується як чотири смертельних удари, що їх вона повинна нанести своїй жертві; акустичні звуки у спальні асоціюються для Регіни з присутністю матері; повторний звуковий імпульс, що його жінка чує вже після злочину, – знову чотириразовий стукіт хробачка, – сприймається вже як підтвердження того, що мовби чотирьох разів було досить для вбивства; стукіт барабана віщує грізні позивні, за якими Регіна йде назустріч своїй смерті. Саме ці зовнішні збудники є психічними інспіраціями злочинного задуму, і водночас вони монтують потік підсвідомих рефлексій жінки: “А справді, чи буде трепотатися? <...> А справді, чи буде трепотатися? <...> Га, га, га! <...> Ну, що шкодить поспробувати, чи буде трепотатися? <...> Чому лише чотири стуки? А, більше не треба. <...> Чотири вистарчить. <...> Се моя мама... Так, чотири досить. <...> Кличуть! Кличуть!” [20, 434–436]. Так поступово у цьому хаосі роз’єднаних думок, переданих за допомогою еліптичних конструкцій, Франко показує процес згасання свідомості, перші симптоми божевілля, трагедію кризової ситуації, коли людина несвідомо, наче за наказом внутрішньої деструктивної сили, чинить жорстоке вбивство. Це своєрідний психоаналітичний сеанс проникнення в нетрі хворої психіки, намагання вмотивувати складні моменти духової організації особистості.

Викладова форма потоку свідомості, заснована на техніці психоаналізу, дає змогу зобразити діалектику, плинність людських почуттів і думок, процесів зіткнення свідомого й несвідомого, досліджувати людську поведінку в екстремальних психічних ситуаціях, – властиво, розкривати характер через прихований і недоступний світ внутрішнього, не завжди збагненого, буття людини.

У системі характеротвірної поетики Франка внутрішнє мовлення є важливим способом об’єктивації духової сфери особистості. Як пише В. Фащенко, “його пульсуючий ритм прихований від інших у глибинах свідомості й підсвідомості”¹⁶. За допомогою різнотипних форм внутрішніх монологів письменник показує мову людської душі, свідомості, серця людини-переступника, котра також, як і всі, мріє, переживає, сповідається, думає і приймає рішення. Основна

¹⁶ Фащенко В. Герой і слово. Проблеми, характери і поетика радянської прози 80-х р.р. – К.: Дніпро, 1986. – С. 135.

характеротвірна функція внутрішнього мовлення полягає у здатності розкрити підвалини мисленнєвих, емоційних процесів злочинця, у безпосередньому зображенні його почуттів і переживань.

*Сповідь та інші мовленнєві форми
(епістолярна та діалогічна)*

Еволюцію характерів переступників, особливі стани свідомості Франко відтворює за допомогою так званого засобу артикульованого мовлення – вербального акту, адресованого конкретному слухачеві. Серед різноманітних поглядів на внутрішній світ людини, її етичний комплекс у Франка домінує гуманістичний аспект – віра в непереможні сили доброго первня, котрі рано чи пізно опановують людську душу. Кожен переступник неминуче стане на порозі духового прозріння, очищення, переосмислення свого життя. І тому для Франка важливим є цей момент самоаналізу, саморозкриття – як особливого процесу становлення самосвідомості злочинця, реабілітації сумління. Цей акт найкраще представлено в поетиці сповіді. По-перше, у ній виразно демонструється морально-психологічна трансформація свідомості переступника, а по-друге, показано особистісну мотивацію вчинків злочинця.

За словами В. Климчук, сповідь – це “один з проявів психології, внутрішнього життя людини, стан, під час якого відбувається осмислення й оцінка минулого, прийняття життєво важливих рішень, перегляд позицій, який знаменує іноді перехід у нову філософську якість”¹⁷. Невипадково у творах Франка сповідь стає психологічним моментом катарсису, через який розкривається мотивація злочину.

У вербальному акті сповіді об’єктивуються життєві позиції, психологічна зумовленість поведінки, зображається безпосередній процес духового очищення через сповідальне слово. У кожній сповіді формулюється теза-істина, що стає новим моральним кодексом особистості. Для злочинця, котрий сповідається, найціннішою є присутність бажаного співрозмовника, якому він адресує своє зізнання. Прикметно, що етичні позиції цього адресата, котрий уособлює високу моральність, розсудливість, побожність, контрастують з попередніми аморальними принципами злочинця.

Франко використовує різні функціональні типи художнього засобу сповіді.

¹⁷ Климчук В. Проблематика і поетика творчості Станева. – К.: Наук. думка, 1983. – С. 123.

1. *Ретроспективна сповідь* – це умовне внутрішнє повернення до минулих учинків, інформаційна оповідь про власний життєвий шлях. Дід Гарасим (“В тюремнім шпиталі”) відновлює в пам’яті свої колишні гріхи, сповідаючись перед власним сумлінням: “Не думайте, що в мене душа з каменя... я також... Ну кождий по-свойому... А тога жидівочка – раз у раз мені привиджається, так-таки виразно: хреста просить. Я вже пару разів з попом говорив... признався, що в мене є гроші закопані. Каже: дай на церкву. Та мене щось мов за руку тримало. Не надія на те, що вийду на волю і сам покористуюся... Я давно стратив ту надію, ще коли осліп. Аж тепер бачу, що то був якийсь добрий дух” [21, 157]. Синтаксис еліптичних конструкцій у мовленні Гарасима свідчить не лише про фізичну недугу, неспроможність говорити через хворобу, а й показують напружений емоційний тон сповіді, її психологічну життєву значущість для колишнього переступника.

У формі ретроспективної сповіді представлено монолог Миколи Кучеранюка в оповіданні “Терен у нозі”. Колишній “найгірший забіяка в селі” [21, 378] сповідається перед громадою і “перед святим праведним сонцем”, щоб очистити сумління й отримати перед смертю духове полегшення й “здавна пожаданий мир” [21, 390] для душі. Як цілісна сповідь-ретроспекція конструюється оповідання “Мій злочин”, персонаж якого, хоч і через тридцять років, зважується оприлюднити свій жорстокий дитячий вчинок, який усе життя “мучить сумління грижею” [21, 68].

Свою “потребу висповідатися, поділитися з кимось усіми своїми пригодами, всіми своїми злочинами, всім своїм терпінням” [22, 71] об’єктивує у своєму експресивному листі-сповіді героїня “Сойчиного крила”: “Ти віриш у силу сповіді?” – запитує вона свого коханого адресата. “Колись я була дуже побожна. Моя мама була побожна і мене виховувала в тім дусі. І я почувала дивну полегшу в молитві і дивну розкіш у сповіді” [22, 70]. Ретрансльовані інфантильні враження героїні від сповіді з емоційного рівня переходять у рівень екзистенційний, збуджують бажання бути почутою і прощеною.

2. Наступний тип сповіді – *сповідь-звинувачення*, котра супроводжується напруженим емоційним спалахом. Людина сама намагається осмислити причини свого морального падіння, визнаючи причетність до цього інших представників суспільства. Таким чином, у даному типі сповіді подається характеристика середовища, котре спровокувало злочиння. “О, як я погорджую вами! Як я ненавиджу вас, ви, фарисеї, ви, брехуни і лицеміри!

Вчинок навіть найогидніший, найбільша підлота не є для вас нічим. Вас лякає тільки осуд юрби, привид одвічальності” [19, 136], – звинувачувально-емоційно говорить Анеля Ангарович.

Момент Бовдуrowого прозріння супроводжується грізним докором: “Прокляття на вас, посіпаки! – сказав він. – Адить! – і він приложив руку до зіваючої рани Андрія, переділюючи її долонею впівперек на дві половини, – адить, отсе моя половина, а отсе ваша половина! Се моя, а то ваша! <...> Тутка я спокують за обі, але там є ще Бог, справедливий, то він буде вмів розпізнати, котра моя половина, а котра ваша!...” [15, 163]. У цій сповіді письменник довершує творення моделі Бовдуrowого характеру, показуючи, як в людині народжується віра, побожність, почуття справедливості й відповідальності за свої вчинки.

Сповіддю-звинуваченням озвучено монолог Ежена в оповіданні “На вершку”. Опинившись перед загрозою викриття злочину – пограбування багатого “вуйка” – Ежен намагається осмислити причини свого морального падіння. Своє звинувачення він адресує тому-таки “добродію-вуйкові”, який виховував його згідно з нормами “старопольської моральності”: “Те, чого мене вчено, стояло в різкім противенстві до моєї дійсності, і те противенство різало мою душу, мучило мене і до решти ослаблювало та ламало мою волю. Я ріс, мов трава в пивниці. Рік за роком минав, а я лазив по світі, мов той слизняк, тихо, безслідно <...> [15, 195], допоки не втік від вуйка і не познайомився з Жаном. “Моя довго здержувана жадоба нараз прорвалася, мов ревуча хвиля прориває греблю... я кинувся насліпо в вир” [15, 196]. Але це Еженове самоосмислення, відчуття власної провини, що в більшій мірі переадресовано комусь, аніж самому собі, так і не виконало своєї превентивної функції, як цього бажали і його товариші (той-таки розпусник Жан, Таня), і в окремих моментах він сам. Відчуваючи наближення небезпеки – викриття злочину й неминучого арешту – Ежен зламався, розпучливо кинувшись у вікно. Його сила волі, яка так довго в самотніх Еженових діалогах гартувала його до нового життя, де він мав стати “чоловіком, слізьми і мукою обмитим з вікового прокляття” [15, 187], нараз виявилась занадто слабкою, не здатною змиритися з тимчасовим фізичним дискомфортом (арештом), задля майбутнього процвітання духу.

3. Третій тип – *сповідь як декларація нових етичних принципів*. У ній об’єктивуються, наприклад, вже трансформовані життєві позиції Флавіана: “Те, що тут сталося з Божого допущу, зломало

мою злу волю. <...> Я дам вам другий доказ, хто я такий, чим був досі і чим хочу бути відтепер. Віднині я не розбійник Флавіан, а сторож цього монастиря ” [21, 133]. У сповіді Анелі Ангарович моральну тезу, котра визначає етичні позиції жінки проартикульовано так: “Я здавлювала своє сумління, та не позбулась його” [19, 139].

Франко показує, що сповідь як момент самоусвідомлення є найціннішою для людини. Її онтологічна вартість полягає в здатності особистості осмислити своє людське призначення і через акт покаяння відродити втрачену людяність.

Іншу викладову форму, оригінальну для поетики характеротворення, продукує Франко у повісті “Великий шум”. За допомогою *епістолярного* способу викладу – листа Жені до батька – відбувається своєрідне знайомство з цією жінкою, розкривається внутрішній світ її духового буття, особливості світовідчуттів, а також страшна трагедія жінки, про котру вона зізнається лише єдиній людині – батькові.

У повісті “Великий шум” епістолярій є новаторським способом розкриття характеру. Сюжетну лінію Жені (сімейне життя, психологія злочину) представлено у творі специфічно: без авторських характеристик, тривалих подієвих описів. Цю редукцію змісту компенсує лаконічна епістолярна манера викладу. Лист самої героїні є оригінальним способом автора розкрити не лише складність Жениного характеру, а й умонтувати у цей лист зовнішній подієвий сюжет, представивши події твору як суб’єктивний коментар персонажа.

Форма листа – своєрідного одностороннього монологу, який водночас зорієнтований на рецепцію адресата, умовну комунікацію з ним, – виконує роль вставного психологічного сюжету повісті, що зображає реальні й внутрішньо-почуттєві перипетії Жениного життя, зокрема трагедію ненависного існування у домі чоловіка-садиста. Особлива експресивна настроєвість листа, різноманітні звертальні конструкції відтворюють увесь спектр суб’єктивних почуттів доньки, зближуючи епістолярну форму з монологом-сповіддю: “Тобі першому признаюся, перед тобою сповідаюся, як перед конфесіоналом власного сумління” [22, 292], – пише Женя батькові. У пройнятих стражданням і розпучкою письмових рядочках, розкривається інтимна драма жіночого життя, об’єктивується складний почуттєвий світ героїні: “В моїй душі клубляться шалені помисли, плани і бажання, я ходжу мов у тумані і не можу ні на що рішитися” [22, 296], – зізнається Женя про свої думки. У цьому моменті прогнозується майбутня

реалізація “шалених помислів” жінки, спрямованих на те, щоби звільнитися від ненависного чоловіка-розпусника.

У повісті “Великий шум” лист як модифікована форма зображення внутрішньо-вербальних, мисленневих, емоційних процесів виконує декілька художніх функцій: своєрідної психологічної зав’язки у розвитку наступних подій повісті (приїзду батька, зміни настрою доньки, загадкового зникнення її чоловіка, повернення Жені додому вже “вільною”), вставного сюжету, який розповідає про минуле й теперішнє життя Євгенії, оригінального способу самовиявлення її душевного стану.

У цьому-таки творі Франко продукує й новий тип діалогу – “діалог з підтекстом”. Обидва персонажі (Женя й гондольєр) мають на увазі одне те саме: вбивство жорстокого садистичного чоловіка Жені, але говорять немовби про зовсім відсторонене, при цьому добре розуміючи одне одного. Женя платить гондольєру п’ять тисяч лір, мотивуючи свій вчинок співчуттям до його зубожілої родини, насправді ж – це ціна за смерть розпусного чоловіка. Відтак у комунікативному акті йде розмова між замовником і виконавцем убивства. Злочин відбувається: граф разом із гондольєром гинуть у морській безодні. А суть цього злочину Женя коментує батькові: “То був мій розвід. Так море дало мені свободу” [22, 317].

Така форма діалогу з підтекстом, заснована на засобі вербально-психологічної гри, поетиці натяків, інтригувальних мовних звертань, служить своєрідним формальним виправданням Жені. З її уст не прозвучало жодного слова про намір убивства. Але це бажання жінки добре зрозумів і реалізував “бідний венеціанець”.

У повісті “Великий шум” Франко випробовує нові наративні конструкції, важливі для розкриття характеру персонажів і цікаві своєю художньою оформленістю.

Зображення станів антифактивності (неповної фактивності)

Сновидіння

Обсервацію структури людської психіки Франко здійснює й у сфері позасвідомого, намагаючись показати його вплив на думки й поведінку.

Про необхідність досліджувати позасвідомі стани йдеться, зокрема, в оповіданні “На дні”. Персонаж твору Андрій Темера

зацікавився ідеєю вести “психологічний дневник” – “статистику духового життя”: “Пізнали б ми, якими-то вражіннями, якими чуттями найбільше жиє чоловік, яке-то буденне життя тої “божої іскри” <...>” [15, 143]. Саме аналіз цих духових процесів, вважає Франко, допоможе “ввійти глибше в загадку характерів і вдач людських” [15, 144], знайти “ключ до розв’язання не одного психологічного вузла, бо ж, певна річ, що ті враження і чуття, що найчастіше повторюються, найглибші сліди витолочують у душі” [15, 144]. Така ж психологічна, людинознавча функція лежить у Франковому аналізі станів антифактивності (сновидінь) і неповної фактивності (марень)*.

Сновидіння – найпоширеніший засіб зображення позасвідомого у Франковій прозі, за допомогою якого письменник досягає психологічної достовірності у відтворенні характерів, стимулів поведінки, внутрішнього світу, опису почуттів. На думку Ю. Кузнецова, “сон найчастіше стає універсальним засобом зображення підсвідомих процесів, розкриття внутрішнього життя людини”¹.

Своє пояснення природи сновидінь, яке теоретично кореспондує з фрейдівською концепцією, Франко пропонує у трактаті “Із секретів поетичної творчості”. Основою виникнення сновидінь, на думку письменника, є духове життя людини, яке “в границях свідомості складається з двох категорій явищ: 1) враження – образи і їх комбінації – думання і 2) афекти – чуття – пристрасті” [31, 75]. Відтак на основі першої категорії, за твердженням Франка, виникають “аналітичні” сновидіння, а другій категорії відповідають сновидіння “символічні”.

Через призму сновидних візій своїх персонажів письменник розкриває прихований зміст мисленнєвих процесів людини, механізм її емоційних реакцій, почуттів, бажань, задумів і позицій – власне, ті чинники, що формують сферу діяльності особистості. Таким чином, Франко розширює характеротвірну функцію сновидінь, зображаючи сон не лише як виявлення позасвідомої психіки, а передусім як індивідуальний процес зі специфічними переживаннями, як

* *Антифактивність* (повна фактивність) – це стан цілковитої позасвідомості. *Неповна фактивність* – стан часткової, неповної позасвідомості, коли людина перебуває на межі між свідомим і позасвідомим.

¹ Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми поетики і естетики. – С. 106.

мотивоване прочитання людського характеру, своєрідний, захований у глибини “нижньої свідомості”, життєвий цикл.

За спостереженням Д. Нечасенка, у літературі “сни персонажів глибоко індивідуалізовані – і в цьому їх найголовніше характерологічне значення”².

У Франкових творах з кримінальним сюжетом сни приходять до переступників під час екстремальних моментів внутрішнього життя, коли вони опиняються на межі психологічного перелому, екзистенційного вибору, максимальної нервової напруги. Саме в цих моментах Франко й намагається проаналізувати психологічні вияви характеру, їхній вплив на прийняття рішень, простежити можливу зміну життєвих позицій. Ситуація психологічного екстремуму найадекватніше відтворює психофізичну сферу людської поведінки, її тяжіння до добра і зла.

Називаючи сновидіння “конгломератом психічних явищ”³, Фройд аналізує різні переживання, що є, на його думку, збудниками сновидінь, зокрема він виділяє “нервові” і “фізичні”, так звані соматичні збудники. За цим твердженням, перший тип психологічних переживань породжує сновидіння Анелі Ангорович (“Для домашнього огнища”) та Ганки (друга редакція “Ріпника”). Для обох персонажів негативна емоційність снів викликана афектованими спалахами психіки, невротичними реакціями, ситуацією напружених переживань і страху. Для Анелі Ангорович – це страх бути викритою перед сім’єю за свої злочини. Для Ганки – це містичний страх перед видінням її жертви, яка в образі страшної почвари постає в образно-асоціативному плані сновізій.

Інша категорія психічних переживань, за Фройдом, – це інстинкти й емоції, емотивні неусвідомлені процеси, різні думки й почуття, прикрі або бажані, але нездійсненні, а тому витіснені в ділянки позасвідомого (ферменти Бовдуrowих сновидінь).

Третім різновидом психічних збудників сновидінь, за Фройдом, є спогади чи сліди пережитих вражень, витіснених у “нижню свідомість” індивіда. Тут доречно згадати Франкову думку про репродуктивну й творчу властивість сонної фантазії, яка, володіючи сферою нижньої свідомості, комбінує різноманітні образи, сцени і

² Нечасенко Д. Сон, заветных исполненный знаков: Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. – М.: Юрид. лит. – 1991. – С. 27.

³ Фрейд З. Толкование сновидений. – К.: Здоровье, 1991. – С. 84.

ситуації “з величезного запасу наших звичайних вражень і ідей, послугуючися збільшеною в сні легкістю в асоціюванні ідей” [31, 74]. Сфера спогадів взагалі має виняткову здатність психологічного аналітизму. Саме ланцюг пережитих у минулому подій і вражень Олімпії Торської, її послідовну життєву біографію подано у сновидінні крізь призму суб’єктивних переживань графині. Сфера спогадів наче відновлює у сні життєву хронологію, уплітаючи в кожен її момент згусток нових емоційних реагувань та напружених почуттів. Спогади діда Гарасима, колишнього розбійника, спричинивши серію однотипних сновидінь з образами жертв, стали першим сигналом морального відродження розбійника.

Отже, психічні переживання, котрі спричиняють сновидіння злочинців у Франкових творах, здебільшого пов’язані з ситуацією осмислення злочину або злочинним задумом. Тут теж помітний вияв прихованого внутрішнього чуття індивіда, його розумової діяльності: ество людини бодай на підсвідомому рівні бунтує проти її аморальних вчинків, адже зміст сновидінь, його фізіологічний вияв показують оту неконтрольовану свідомістю втечу від гріха, внутрішній спротив людини своїм злочинам. Як твердить польський дослідник Я. Томковський услід за В.-М. Вундтом та В. Шокальським (польський професор-офтальмолог), “у сні й надалі працює людський розум, хоч результати його активності набувають інших форм”, відтак “зв’язаний зі свідомим життям, сон є продовженням тих процесів, що відбуваються в реальному бутті”⁴. То ж, якщо в реальному житті свідомість злочинця опановують авторефлексії – спогади про свої вчинки, колишні злодіяння, то ці спогади у вигляді різних символічних кодів транспонуються в оніричний світ психологічного буття персонажа.

Сновидіння презентує індивідуальний світ особистості, відкриває простір її власного психологічного мікрокосму. Як пише Д. Нечаєнко, “в інтроспективному плані сон – не що інше, як випадкова зустріч персонажа зі самим собою, своєрідне «побачення» його свідомості з підсвідомим комплексом уявлень, і в цій ролі сновидіння завжди виявляє такий зміст душевних переживань героя, котрий непроникно прихований у дійсності не лише від інших дійових осіб, а й від нього самого”⁵. Фройд вважає, що “сновидіння завжди в будь-якому значенні протікає

⁴ Tomkowski J. *Myj pozytywizm*. – Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1993. – S. 101.

⁵ Нечаєнко Д. Сон, заветных исполненный знаков... – С. 27.

з минулого”⁶. Сонна уява репродукує образи минулого, транспонуючи їх на мову символів. У художньому світі Франкових творів подібні сновидіння виконують ретроспективну функцію, котра дає змогу через посередництво сфери спогадів простежити етапи формування характеру особистості, генезу її психічної організації.

За допомогою такого підходу створено характер Олімпії Торської. У ретроспективному сновидінні героїні відсутні ірреальні сюжети, фантазмагоричні символи чи гротескні сцени, тут постає реальна картина-біографія. Франко модифікує і спосіб зображення сновидінь: у повісті подано не безпосередній психічний процес сну, а момент згадування Олімпією власних сновидінь. Таким чином, у душі персонажа відбувається синхронний процес констатації сновидінь і психічного реагування на них: “<...> їй живо став перед очима й сон, усі ті огидливі картини, що від двох місяців не переставали мучити” [19, 146]. Торська, наче в кінотеатрі, проглядає крізь сон кадр за кадром картини пережитих подій. Отже, процес сну в цьому випадку цікавить Франка для дослідження біографії графининого характеру. У сні Олімпія переживає цілі цикли свого життя – саме принцип циклізації збережено й на емотивному рівні (як цикли переживань), і на рівні розвитку характеру (як цикли характеротвірних рис). Подаючи суб’єктивне споглядання-згадування Олімпією власних сновидінь, автор фіксує у її психіці ситуацію неадекватної психічної реакції на їхній зміст, яка виявляється у формі бажання і небажання бачити ці сні.

З приємним замилюванням графиня повторно переживає сновидні візії своєї “рожевої” молодості, чари першого кохання, звабливої краси, пишні бенкети і залицання вродливих панків – вона, здавалося, безперервно переживала б ці враження, які означають у її душі явище біофілії, екзистенційного щастя, випромінюють вітальну енергію. Але в цьому епізоді сновидіння Торської, на думку Л. Бондар, Франко надзвичайно тонко розвіює уявлення про її “невинність”: “Так Олімпія ще не вчинила жодного аморального вчинку <...>, однак уже в цьому видінні є щось глибоко порочне. Насамперед воно виявляється в нагнітанні еротичності, хворобливої пристрасності, що просвічує в тому оціночному спогляданні довгого ряду поклонників, котрі один за одним проходять у її розпаленій цим видовищем уяві, – і ні одного сердечного поруху, лишень фізіологічна чуттєвість. Тут маємо

⁶ Фрейд З. Толкование сновидений. – С. 323.

дивовижне саморозкриття героїні, передана її готовність до гріха, до саме такого способу життя, який вона згодом провадитиме, і більше – до злочину, до вбивства”⁷. Емоційним контрастом цього стану “рожевого замилювання” життям є друга половина сновидіння, зокрема його змістове й емотивне тло. Олімпія намагається у позасвідомості втекти від нав’язливих страхітливих снів, знищити будь-який зв’язок з цією сторінкою життя. Предметний простір драстичних сновізієй конкретизує деталь психічної сфери – “сонна змора”, в якій закладена негативна емоційність сну: “Сонна змора все далі і далі, все глибше і глибше *тягне* паню Олімпію по дебрях її холодного та непривітного аристократичного життя” [19, 149], “без милосердя *затоплює* <...> в те страшенне ледаче море, в ту безодню муки, гризоти, пониження і сердечного горя <...>” [19, 149]. “Сонна змора, мов кліщами *здавлює* серце пані Олімпії” [19, 150], “мов невмолимий кат, *шарпає* і *рве* її далі, в безодню” [19, 151].

Сновидіння Торської komponують самостійний сюжет, у якому динаміка зміни картин сну, різних його образів паралельна до принципу розвитку графининого характеру. Наприкінці кожної сновізієй Торська в роздумах наче підсумовує пережите, здійснюючи своєрідний автокоментар власного життя. Проаналізувавши ці думки графині, можна здійснити “психологічну репродукцію” її характеру, простежити еволюцію внутрішнього життя і духовних позицій.

У першій лінії сновидного сюжету сновізієй передають атмосферу щирого кохання Олімпії й Нестора, сімейну ідилію, щасливу юність. У післясонних роздумах Олімпія підсумовує цей період свого життя, із замилюванням згадуючи про безтурботні миті: “Се були найкращі дні її життя. Чом вони минули?” [19, 148]. У зародку характеру Торської письменник зображає домінуючий вияв первинних чистих почуттів, помислів жінки, потяг до краси життя. Згодом ці поняття й риси характеру поступово втрапляються.

У наступній картині ониричного сюжету Олімпія повторно переживає трагедію несправедливого розлучення з коханою людиною. Саме з цим моментом графиня пов’язує зміну своєї психології: “Німо і глухо поховала своє чуття на дні серця, залила слізьми і присипала пилом забуття” [19, 148]. Вияви цієї “безчуттєвості” згодом стануть визначальними у психологічному

⁷ Бондар Л. Діва Марія як художній образ // Укр. літературознавство. – Вип. 58. – Львів, 1993. – С. 75.

механізмі Торської. Сентиментальні настрої нещасливої нареченої трансформуються у жорстокість і ненависть.

Інтенсивність негативних емоцій посилюється в іншому сновидному сюжеті, який нагадує Олімпії про тиранію чоловіка-нелюба, парадоксальність і потворність шлюбних стосунків, взаємну подружню ненависть. Це спричинило психічний комплекс “замкнутості”. Серце Олімпії “замкнулося <...> і не відімкнулося вже ніколи” [19, 149]. І як наслідок цього – патологічна стійкість афекту, злочинні задуми, ситуація аутизму, мізантропія стають визначальними рисами психоприроди переступниці.

Спогадами про минуле інспіровано сюжет сновидіння діда Гарасима (“В тюремнім шпиталі”). Проте в цьому випадку Франко показує психологію каяття колишнього переступника. Як зауважує Е. Фромм, “сон – це єдиний стан, у якому людина не може заглушити своє сумління”⁸. Через сон це сумління пробивається на поверхню свідомості і, спричиняючи відродження духових, етичних первнів, приводить до прозріння. Персонаж дешифрує для себе цей оніричний сюжет як “божий знак” для покаяння.

Панівним образом сонних візій Гарасима є “жидівочка” – невинна жертва його кривавого злочину. Франко зображає цей сон як трансляцію зорових образів, перекладених на мову символів: “Така розкішна була... і все мені сниться вся в білім, коса розпущена аж до пояса... і все ніби йде до церкви хреститися... і всміхається, і моргає на мене” [21, 153], – переповідає свій сон Гарасим. Прочитання цього символічного змісту може бути багатозначним. У свідомості старого розбійника образ усміхненої жертви, її підкреслена жіноча врода сприймаються як докір сумління, як процес постійного упізнання. Атрибуція білого “жидівоччиного” вбрання символізує ту незаплямовану чистоту, невинність, котру було так жорстоко знищено. Та, мабуть, найпромовистішим і психологічно найвиразнішим у цьому сновидінні є символічний образ церкви, до котрої “все йде хреститися” “жидівочка”. По-перше, це мотив благородного прощення жертви, яка молиться за спасіння злочинної душі свого вбивці, а в глибшому сенсі – мотив християнського всепрощення і людинолюбства. По-друге, образ церкви сприймається як символ онтологічного зближення з Богом, яке досягне через момент покаяння грішника, бажання очиститись у храмі людяності.

⁸ Фромм Э. Психоанализ и этика. – С. 173.

Дід Гарасим розповідає про багаторазову повторюваність сюжету сну: “все [завжди. – *А. Ш.*] мені сниться <...>” [21, 153]. Це певна особливість психічних процесів колишнього злочинця. Д. Нечаєнко явище повторюваності сновидіння називає “кризовим сном” – це “незвичайно важлива, етапна кульмінаційна подія в духовному житті героя”⁹. Сновидіння одного й того ж змісту тестує свідомість діда Гарасима, – це сон-тривога, що означає неможливість грішника спокійно померти, і водночас – це внутрішня спонука до каяття. Після перегляду повторюваних серій сну персонаж наче духово відроджується, бо усвідомлює потребу покаятись, спокутувати свій гріх. Д. Нечаєнко вважає, що “сновидіння даного типу є своєрідним духовним катарсисом, етичним і світоглядним “чистилищем”, вказівною ниткою до першотвірних і незнищених, загальнолюдських моральних цінностей – імперативів”¹⁰. У цьому аспекті Франко показує пізнавальне значення сновидіння, вираження його гносеологічної функції. За типологією снів професора В. Шокальського, яку подає у своїй монографії Я. Томковський, особливу увагу приділено типові “розумових снів”, атрибутивність яких властива й сновізіям діда Гарасима. За твердженням В. Шокальського, під час цих снів відчуття, сенсорні реакції втрачають будь-який контакт із зовнішнім світом, й тоді “здається, що повсякчас працює “дух”, ототожнений з розумом”¹¹. Властиво, цей “дух”, категорія людського *ratio*, що в сновидінні Гарасима інспірована символічним рівнем, функціональністю сугестивних алузій, повторним осмисленням кожного образу, і спричиняє в старого розбійника катарсисний момент.

Явище “кризового сну” властиве і процесові Ганчиних сновидінь (“Ріпник”). Частоповторюваний у сні образ мертвої Фрузі спричиняє у злочинниці невротичну реакцію, афектовані спалахи, конвульсійні рухи, що, врешті, як і Гарасима, спонукає до покаяння й зізнання. Проте ситуація каяття у згасаючій свідомості Ганки зумовлена не пізнавальними процесами, самоосмисленням, а радше її фізичною неспроможністю терпіти страшні видіння у сні. За типологією сновидінь В. Шокальського, такий формі сонних марень відповідає дефініція “*сни почуттєві*”, під час яких майже зникає “контакт зі зовнішнім світом, натомість переважає вплив на їх виникнення

⁹ Нечаєнко Д. Сон, заветных исполненный знаков... – С. 276.

¹⁰ Там само.

¹¹ Tomkowski J. *Myj pozytywizm*. – S. 103.

психічного стану сплячого”¹². Отже, у Ганчиному сновидінні домінує психічний феномен страху, який вказує на те, що біопсихічна сторона особистості в цьому випадку проявляється сильніше, ніж її духовна, морально-етична сфера. У “кризовому сні” письменникові вдається показати різні вияви психічної природи злочинців, а також вплив позасвідомості на прийняття життєво важливих рішень.

Характеротвірна функція сновидінь проявляється і в зображенні психічних переживань сновидця. Про це говорить, зокрема, І. Страхов: “образи сновидіння закономірно зв’язані з емоційним переживаннями”¹³. Деталізування безпосереднього процесу чуттєвих реакцій під час сновидінь дає змогу простежити психічні особливості людини, її духові характеристики. Інтенсивність емоційних реакцій, афектований характер переживань зумовлені психічною реакцією на ті образи сновидінь, що транслюються у процесі сну. Саме така природа афектів у сновидіннях Ганки і Бовдура. Драстичні образи почвар, що зринають у сонних візіях Ганки, спричиняють серію складних невротичних вибухів у її психіці: “Скоро тільки троха засне, щось таке їй привиджується, як не верескне, аж крізь уха прохапується. І зараз зривається з постелі, десь-кудись біжить, утікає, аж по стінах дереться” [21, 56]. Франко фіксує моменти затьмарення свідомості, ситуацію внутрішнього неспокою, божевільних симптомів.

Емотивне тло Бовдуrowого сновидіння подається в коментарі самого персонажа: “<...> що за страшний сон! Аж душно, аж єм зіпрів!” [15, 159]. Зважаючи на образно-символічний зміст цього сновидіння, перцептивні, фізичні враження Бовдура можна пов’язувати з впливом саме сюжету сну. Йому снилося, що “кров, кипуча, тепла, жива, злорадно плещучись та плюскотячи круг нього, заливає його, закриває все тіло, уста, очі” [15, 159]. Отже, саме асоціативний зоровий образ кипучої крові викликав у Бовдура фізичні відчуття задушливості, нервової втоми. Цей художній приклад дає підставу для модифікації фрейдівського вчення про фізичні збудники сновидінь, оскільки тут образи Бовдуrowих сновидінь спричиняють фізичні стани, збудження, неврози (за Фрейдом же, фізичні збудники є джерелом сновидінь).

Зображення фізіології психічних переживань у сні Олімпії Торської відповідає Фрейдівій тезі про “внутрішню спорідненість

¹² Там само.

¹³ Страхов І. Психология сновидений. – Саратов: Из-во Саратовск. пед. ин-та, 1955. – С. 36.

між сновидінням і душевним розладом”¹⁴. Творячи модель Олімпійного характеру, Франко майже дублює твердження психоаналітика про симптоми психопатології сновидінь людини, коли “при абсолютно здоровому стані вдень сновидіння мають характер психозу”¹⁵. Порівняймо, як говорить Франко про цю ж психопатологію Олімпії Торської: “Вдень їй здається, що ходить здорова, а скоро вночі голова до подушки, зараз у крові починає грати гарячка, в мізку ворухаться дивні страшні мислі” [19, 156]. Цей момент показує Франкову обізнаність з психоаналітичними проблемами та зацікавлення в аналізі людської психіки, дослідженні аномалій душевного механізму, природи психопатології, хоча, можливо, що Франко зобразив це інтуїтивно, як письменник, спостерігши таку невідповідність у психічній природі людини.

Характер індивіда формують його життєві позиції, задуми, бажання. Цю сферу людського існування дуже виразно представлено й у сновидіннях. Д. Нечаєнко зазначає: “сюжет сновидіння в образно-символічній формі відображає основні психічні мотиви й установки сновидця”¹⁶. Франко особливо акцентує увагу на такій характеротвірній функції сновидінь, адже мисленнєві процеси переступників, їхні первинні задуми, відкриваючи свою суть через позасвідомі процеси, дають йому змогу вмотивувати складний феномен переступництва, пояснити деякі особливості природи людини. А. Макаров описує процес, завдяки якому розкриваються позасвідомі думки персонажів: “сновидіння, так би мовити, перекладають думки на мову візуальних образів”¹⁷. Отже, проаналізувавши образно-символічний зміст сновидінь, розкривши їхній латентний сенс, можна прочитати думки переступників. Таким чином, знаходить своє підтвердження головна аксіома фрейдівського вчення: сновидіння – це “здійснення бажання”¹⁸.

З цього погляду характерне сновидіння Бовдура: “Йому снилося, що він бреде по кровавій річці; але ось через неувагу він надивав на глибину і шубовснув у неї. Кров, кипуча, тепла, жива, злорадно

¹⁴ Фрейд З. Толкование сновидений. – С. 77.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Нечаенко Д. Сон, заветных исполненный знаков... – С. 134.

¹⁷ Макаров А. П'ять етюдов. Підсвідомість і мистецтво: Нариси з психології творчості письменника. – К.: Рад. письменник, 1990. – С. 65.

¹⁸ Фрейд З. Толкование сновидений. – С. 94.

плещучись та плюскотячи круг нього, заливає його, закриває все тіло, уста, очі. Він хоче рятуватися, але чує, що кров, мов тягуча смола, обпугала його тіло, скувала його руки і ноги” [15, 159]. З одного боку, соматичним збудником цього “сенсорного сновидіння” (за В. Шокальським) є попередня реальна ситуація, коли Бовдур підслухав розмову вартових про те, як один в’язень перерізав горло іншому. Імпульси спогадів про цей інцидент до певної міри вплинули на зміст Бовдурового сновидіння, де ці спогади транспонуються на зорові образи уяви. Проте у цьому випадкові сон радше є констатацією бажання злочинця, властиво, його задуму вбивства. Не випадково цей сон навіть активізує Бовдурові наміри: “Ну, а може би, тепер уже час?..” [15, 159] – тобто час до злочину. Феномен “здійсненого бажання” у сні І. Страхов коментує так: “У сновидіннях виникають образи бажаного, того, що мусить статися <...> і той, хто бачить сон, очікує цього, знає про майбутнє, роздумує про це в бадьорому стані, і сновидіння в цьому випадку є вираженням очікування”¹⁹.

Простежмо, як у сновидіннях відбувається здійснення бажання в інших персонажів-переступників. В асоціативній поетиці сновидінь діда Гарасима домінують образи жертви (усміхненої “жидівочки”) і церкви. Саме вони вказують на екзистенційне бажання колишнього переступника покаятися, зблизитися з Богом, він хоче бачити живу цю красиву “жидівочку”, щоб спокутувати перед нею свій гріх.

У сновидінні Олімпії Торської, а саме в його “рожевій” частині, визначальним є бажання повернути щастя юних літ, домашню ідилію, “рожеву запахушу атмосферу невинності” [19, 151]. Отже, у фокусі сновидінь – думки і бажання, актуальні для людини в її повсякденному житті.

Оригінальною у Франковій прозі є поетика сновидінь. Як вважає Д. Нечаєнко, “у сновидіннях героя асоціативна поетика займає провідне місце”²⁰. Це ж стосується і засобу сновидінь у Франкових творах, де образи снів персонажів здебільшого є зоровими образами з виразною асоціативною наповненістю. Так, у Бовдуровому сновидінні домінантним асоціативно-символічним образом фігурує кривава ріка, яка з рівня ірреального, фантазмагоричного образу наприкінці повісті стане дійсним натуралістичним образом “живої” крові вбитого Темери. Франко показує віщу силу цього сновидіння,

¹⁹ Страхов И. Психология сновидений. – С. 113.

²⁰ Нечаенко Д. Сон, заветных исполненный знаков... – С. 28.

коли його зміст прогнозує наступні сюжетні ходи, втілюється у вчинкові переступника. Фантазмагоричний мотив сновізій – потопання Бовдура в “кипучій, теплій, живій” крові – дешифрується як акт вбивства, а символ крові переноситься на рівень перцептивних відчуттів самого злочинця: “Кров бухнула на Бовдурові руки”, “кров жбухнула сильніше” [15, 160], “ліва рука, минучись в Андрієвій крові, стискала молоде, холодніюче горло...” [15, 161].

Зображення сновидінь дає Франкові змогу зазирнути у приховані глибини позасвідомого, проаналізувати особливості психічної структури. Франкова увага до виявів ірреального була не випадковою. На думку М. Легкого, “сновізії являють собою немовби місток, перехід до іншого, з артистичного погляду не раз яскравішого й цікавішого, способу буття, інтерес до якого Франко завжди виявляв”. “І крім того, – зазначає дослідник, – у частотному зверненні до сновидінь реалізується модерністський, зокрема сюрреалістичний, дискурс І. Франка”²¹. Через аналіз психічних феноменів позасвідомої сфери письменник робить глибокі психоаналітичні спостереження, досліджуючи характер, особливості поведінки, сферу думок і бажань переступника.

Марення

Позасвідомий процес марення має свої закономірності й особливості, бо ж якщо сновидіння властиве кожній людині, то марення характеризує вже певні психологічні аномалії, хворобливі явища душевного буття, показує екстремальні стани людської психіки, емоційного напруження. Це спонтанний психічний процес, що не піддається раціональному контролю (стан абсолютної фактивності). Як пише Ю. Кузнецов, марення показує діяльність “в особливому трансцендентному стані”²².

У психології переступників Франко зображає моменти кризових ситуацій, загострення патологічних виявів, що врешті і призводить до таких позасвідомих процесів. У кожному випадку, аналізуючи й відтворюючи ці стани, письменник намагається простежити їхню психологічну генезу в людській душі. Автор показує, що основним

²¹ Легкий М. За лаштунками психіки автора (Сновидіння у Франкових сюжетах) // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2000. – № 6. – С. 76.

²² Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми поетики і естетики. – С. 259.

психічним каталізатором марення, як і сновидіння, є здебільшого наслідки пережитих вражень або ж особливий вияв психічної патології.

Пережитими враженнями мотивовано психічну природу стану марення в Ганки (друга редакція "Ріпника"). Прихований від людей злочин озивається в її сумлінні постійними упізнаннями, спричиняючи в душі афектовані реакції, неврози, божевільні спалахи. Ганка боїться не так бути викритою перед людським судом, як залишатися наодинці зі страшним видінням своєї жертви – страшною почвари. Ефект психічного збудження, нервового переживання злочинниці Франко створює за допомогою експресії афектованого крику в маренні: "Ой, лізе, лізе! Ой простягає руку! Ой, ловить мене! Держить! Не пускає!" [21, 57]. "Адїть, рука зовсім обігнила з м'яса, сама кість, а держить, мов у кліщах!" [21, 58]. Ці фантазмагоричні видіння не лише затьмарюють свідомість злочинниці, а й виснажують її фізично, морально, призводячи врешті до смерті. Франко показує, як проти злочину, гріха найперше бунтує людська душа. Отже, за авторською інтерпретацією, сумління людини все ж є сильнішим, аніж її жорстокі егоїстичні інстинкти.

Як приклад психічної патології зображає письменник процеси марення Олімпії Торської, показуючи не лише безпосередній потік асоціативних образів, а й з'ясовуючи їхню природу, походження, зв'язок зі свідомістю. Психологічну ситуацію, що провокує марення Торської, Франко мотивує по-різному: з одного боку – це вплив на свідомість природного часового ритму, чергування ночі і дня: графинина "котвиця волі," що "сильна і ціпка за дня" [19, 269], вночі "нараз робилася, мов глиняна, тратила свою силу, пропадала зовсім" [19, 269]. Іншу причину дивних марень Торської Франко пов'язує з впливом надзвичайних факторів – це містична суєстія "такої планіти", що "на неї заходить" [19, 269], саме так пояснює хворобу графині садівник. Іншими словами, письменник, очевидно, показує слабкість біополя людини, що особливо вночі піддається різним містичним навіюванням.

Натуралізм зображення психічної патології Торської виявляється у змалюванні безпосереднього фізіологічного процесу роботи нервової системи, діяльності мозку. Франко знаходить оригінальну художню форму зображення "хворої душі" графині, порівнюючи фізіологічні процеси, психічні стани з функціонуванням попсованого механізму годинника: "<...> її мозок працював, її нерви не могли впокоїтись. Мов у годиннику, в котрім попусується котвиця, пружина без перешкоди починає розвиватися, всередині йде шум, молотки

починають прискорено бити, дзвоники дзвонять, колісця крутяться, ваги з шумом посуваються вниз, доки енергія механізму не вичерпається – от так було в її душі <...>” [19, 289]. Ця оригінальна асоціація ще раз свідчить, наскільки глибоко обізнаний письменник з особливостями психічного механізму людини, особливо у моментах нервових потрясінь, згасання свідомості, наскільки прецизійно вдається йому показати анатомію внутрішнього життя. І. Страхов подає своєрідний психофізичний коментар того внутрішнього стану, що передує маренню: “сильний емоційний стан актуалізує духовні сили людини, викликає в уяві різноманітні думки, образи пам’яті і уявлення, що зливаються в єдиний потік, приводячи в рух увесь складний психологічний механізм думки і почуття”²³.

У процесі марення крізь згасаючу свідомість графині, змінюючи один одного, проходять загадкові, навіть галюцинаторні образи-видіння – Моджеєвської в ролі леді Макбет, образ о. Нестора “з глибоко розхиленими синюватими губами” і “глибоко запалими очима” [19, 271], русалки, що “ломить руки” і “рве коси на собі” [19, 271]. У цьому психічному стані домінантою є мисленнєва сфера діяльності, хоча й функціонує вона на позасвідомому рівні, як автоматично довільний плін “тисячних вражіннь, думок, образів гарячкової уяви, привидів <...>” [19, 269]. Франко не лише фіксує алогічність мислення Торської, симптоми її духовної хвороби, а й намагається аналітично з’ясувати причину цього стану, зв’язок асоціативних образів зі свідомістю графині, з природою психіки. Саме тому письменник зображає марення не як постійний однорідний процес, а й показує моменти свідомих спалахів (ситуація неповної фактивності), коли графиня намагається з’ясувати походження того чи того образу, його зв’язок з реальністю. Так, Моджеєвську в образі леді Макбет “вона бачила в тій ролі недавно на львівській сцені” [19, 270], страшний образ Нестора був схожий у сні на її батька, а образ русалки, що ломить руки і рве коси, за емоційною характеристикою тотожний психічному збудженню самої графині. У цьому моменті Франко показує психічне походження асоціативних образів-видінь, котрі виникають як наслідок пережитих вражень. Еклектика образів у потоці марення – це ланцюг психічних відчуттів та спогадів, “виплоджених всіми гарячими та несповнненими бажаннями, ошуканими надіями її життя” [19, 269].

²³ Страхов И. Психология внутренней речи. – С. 45.

Марення Регіни Твардовської письменник зображає як закономірний психічний наслідок афекту, емоційного збудження. Аналіз цього стану, його асоціативно-символічний зміст цікавий з погляду обсервації людської психіки в моментах згасання свідомості, під час яких разом зі ще свідомими проявами співіснують і божевільні симптоми. Проте в цьому випадку письменника менше цікавить фізіологія позасвідомого процесу, а більше символічний зміст асоціативних образів у потоці марення, їхня причетність до життя та еволюції Регіниного характеру. Марення Регіни можна розглядати як близьке до потоку свідомості, але це не вербальний процес, а внутрішньо-психічний, де “потік думок, асоціацій, вражень, спогадів, тощо пов’язаний насамперед із перебігами переживань”²⁴. Це наче “перехресні стежки” трагічної біографії, почуттів і думок нещасної жінки. У трактаті “Із секретів поетичної творчості” Франко зазначив: “<...> ті враження, засипані в нижній свідомості, найлегше виходять наверх тоді, коли верства верхньої свідомості щезне чи то хвилює, у сні, чи назавсідги, в тяжкій хворобі” [31, 62]. Надмірна стійкість афекту, ситуація психічного пресингу спричинили вигасання свідомих імпульсів у душі Регіни, спровокувавши, таким чином, момент раптового вивільнення нагромаджених у глибинах позасвідомості образів, спогадів, вражень.

У своєму внутрішньому бутті Регіна проводить аналіз пережитого – так монтується інкогерентний ланцюг асоціативних образів і психічних вражень. Поетичний синтаксис називних речень, уривані, незакінчені мовленнєві сполуки передають емотивний тон стану марення, психологічну експресію кожного асоціативного образу. В уяві Регіни “мигають відірвані образи, мов обривки різнобарвної матерії, кидані шаленим вихром” [20, 433]. Цей “шалений вихор” пам’яті, наче в калейдоскопі, транслює через позасвідомість жінки різнобарвні образи її життя – “обривки” біографії.

У божевільних мареннях Регіни домінують образи негативної експресії, уривки саме тих моментів жіночої біографії, котрі найбільше причетні до її життєвої трагедії, особистої недолі. У потоці асоціативних видінь переважає фантазмагорична еkleктика, а також риси натуралістичної образності. Це передусім образ лиця тітки, котрий ввижається Твардовській: воно “більшає, наближається, робиться страшенною гнилою машкарою, розхиляє гнилі уста,

²⁴ Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми поетики і естетики. – С. 249.

показує чорні шербаті зуби і сточений червами язик” [20, 433]. Поетика фантасмагорії, чорної містики, гротескних форм домальовує наступний образ Регініних марень – тітки у труні: “з труни висунена труп’яча рука киває на неї” [20, 434].

Ланцюг галюцинаторних образів у Регініному маренні вибудується за принципом емоційної градації – від приємних зорових образів до страхітливих, містичних видінь. Ретрансльовану біографію Регіні у маренні подано як сплетіння портретів, властиво, облич, що мають певну причетність до її життя. Натуралістичний опис цих облич є характеристикою емоційного сприйняття їх хворою свідомістю жінки. Галерею облич-видінь розпочинає “Євгенієве лице, молоде, свіже” [20, 433], далі його змінює “лице тітки”, що зазнає містичних метаморфоз, робиться “страшенною гнилою машкарою” [20, 433]. Зі сфери інфантильних вражень походить наступний образ “похиленого лица старої няньки” [20, 433], котре споглядає маленька дівчинка у ліжечку. Трагедія шлюбного життя у позасвідомому сприйманні Регіні пов’язана з “лицем Ориськи” – “повновидим, червоним, з повними м’ясистими губами і з безсоромно всміхненими очима <...>” [20, 434]. Ця натуралістична поетика виокреслює передусім тілесну звабливість Ориськи, що протиставляється Регіні. Далі цей образ, як і в біографії жінки, знову змінює лице Євгенія, але вже як зовнішній контраст до попереднього “молодого, свіжого обличчя”. Тепер воно “зів’яле, старече, без цвіту молодості, без чару любові <...>” [20, 434]. Регіна розуміє, що колишнього кохання не повернути, і тому навіть у позасвідомості Євгенієве лице вже не вабить її своєю фізичною красою. Мотив жіночого страждання увиразнює останній в поетиці марення зоровий образ – “якісь дивні рослини з дитячими личками... дівчатка з блакитними очима, хлопчики” [20, 434]. Образна метаморфоза (квіти стають дітьми) говорить про нереалізований материнський інстинкт, зруйновані жіночі почуття та бажання.

Під час марення у хворобливій душі Регіні відбувається аглютинація образів – усі вони, трансльовані у позасвідомості, злилися в один багатозначний домінантний образ-символ – “блискучий камінець на сонячнім вершку”. Історію блискучого діаманта, котрий ввижався маленькій Регіні ще в дитинстві, жінка розповідала у своїх емоційних монологах. Очевидно, ці інфантильні враження були настільки сильними, що через багато років аналогічний образ зринув уже в потоці марення Регіні – у стані неповної фактивності. Франко вкладає в цей образ глибоко

символічний багатозначний зміст. Це лейтмотивна деталь-символ усього Регіниного життя, образ бажаного щастя, діамантового кохання, яке було так несправедливо знищене. Кожен момент біографії, що транслюється в маренні, переривається спалахом цього зорового образу. Він – наче притягальний магнес, що своєю появою виконує роль своєрідної психологічної розрядки в душі, звільняючи жіночу свідомість від пережитих страхів.

Функцію емотивного супроводу в Регіниному маренні виконують уривки народної пісні – “жалібною мелодію”, що бринить, “мов стогін розпуки” [20, 434]. За допомогою цієї ліричної мелодії письменник творить емоційний синхронізм – експресія пісні адекватна психологічному настрою Регіни. Таким чином, за словами М. Ільницького, “відбувається прийом художньої трансформації фольклору, його підпорядкування психологізації”²⁵.

Звертаючи увагу на такі позасвідомі стани, як марення і сновидіння, Франко як письменник-психоаналітик робив спробу пояснити мотиви злочинної поведінки через приховані психічні феномени, вмотивувати природу ірраціональних імпульсів, що керують діями людини, простежити симптоми важких психічних аномалій – тобто збагнути не завжди доступний для логічного пояснення внутрішній світ людини-злочинця.

* * *

Мотиваційний підхід Франка до аналізу характеру переступника диктує письменникові необхідність усебічного змалювання психології: від психофізичної організації особистості до аналізу її мисленнєвих процесів, психічних станів, поведінки, динаміки внутрішніх змін.

Прикметною рисою характеротвірної техніки автора є синкретизм способів художнього аналізу – екстервентного та інтервентного (І. Денисюк). Перший “відтворює внутрішній світ мовою зовнішніх ознак”²⁶, а другий зображає безпосередній психологічний процес. Таке співіснування способів психологізму дає Франкові змогу простежити глибинні духові процеси особистості, розширює психологічний ракурс. Причому обидва ці способи

²⁵ Ільницький М. Повість “Перехресні стежки” і проблема художнього новаторства Івана Франка // Іван Франко і світова культура: М-ли міжнар. симпоз. ЮНЕСКО: У 3 кн. – Кн. 1. – К.: Наук. думка, 1990. – С. 259.

²⁶ Демчук Н. Портрет у прозі Т. Шевченка (мікропоетика опису в системі екстервентного психологічного аналізу). – Львів: Літопис, 1999. – С. 7.

художньо повноцінні і в ролі характеротвірних засобів володіють однаковою психологічною функціональністю.

Досліджуючи характери переступників, письменник продуктивно експлуатує різноманітні засоби психологізму: портрет, хронотоп, внутрішнє мовлення, інтер'єр, зображення станів антифактивності (неповної фактивності), які в синкретичному вияві сприяють прецизійному відтворенню складних механізмів людської природи, її внутрішньої сутності й поведінки.

Особливостями Франкового портретування, як способу творення візуального образу, є можливість кількаразової зміни портретної характеристики персонажа протягом твору. Такий принцип уможливило зображення еволюції характеру, а також відображає психологічну, емоційну, етичну дихотомію людської природи, протилежні характерологічні вияви. У техніці психологічного портрета Франко часто користується засобом деталізування – виокремлення певних деталей зовнішності, які володіють повноцінним психолого-характеротвірним змістом. Тут простежується письменникова тенденція до максимальної ощадливості при збереженні адекватної функції художнього зображення. Іноді одну й ту ж художню форму чи деталь у різних психологічних модифікаціях та характеротвірних ракурсах письменник використовує у ряді творів. Такий засіб, на нашу думку, є цілком мотивованим і майстерно використаним у психологічному аналізі письменника і вказує зовсім не на шаблонність у творенні моделей характеру персонажів, а радше навпаки, говорить про оригінальність, мистецький хист автора, глибину його знань про внутрішній світ особистості, уміння виразити художнім словом складність і мінливість людської природи.

До здобутків Франкового психологізму належить і особливість відтворення психічних станів людини. Автор зумів переконливо передати формами словесної мови ці складні внутрішні феномени, що важко піддаються раціональному поясненню, і, до того ж, показати їхню процесуальність. Франків емпіричний спосіб зображення психічних явищ полягає в безпосередньому відтворенні фізичних особливостей внутрішньо-психічного процесу.

У поетиці характеротворення персонажів-злочинців у Франковій прозі найяскравіше виявились принципи натуралістичного мистецтва, що помітно в увазі письменника до психопатологічних типів, у зображенні буденних ситуацій, тривіальних сцен, станів хворобливої психіки, у фізіологічній мотивації поведінки.

Франко вдавався до психологічного аналізу й у сфері позасвідомого. Використовуючи нову для свого часу психоаналітичну техніку, він зображав процеси сновидінь, марень, галюцинацій. Увага письменника до психофізичної організації людини, перебігу психічних явищ була спробою простежити зв'язок цих душевних феноменів зі сферою думок, спогадів, бажань і почуттів людини – чинників психологічної вмотивованості характеру.

Франкова система характеротвірних засобів виявляє певні риси художнього новаторства:

- застосувавши засіб сновидіння для зображення характерів, Франко надав йому роль своєрідного біографічного чинника. Через споглядання сну як спогаду минулого людина переживає і розкриває власну біографію життя, а з іншого боку, сон виступає аксіологічним феноменом: це сон-рефлексія, у якому об'єктивуються людські роздуми і переживання;

- відтворюючи й аналізуючи динаміку психологічних процесів, письменник застосовує "принцип контрапункту"²⁷ – поєднання в одному стані контрастних почуттів і намірів, доводячи думку про амбівалентну природу людської психіки;

- Франко поглибив характеротвірну функцію художнього часу і простору як психологічного і суттєвого середовища; час осмислено в людинознавчому аспекті як онтологічний вимір життя;

- відтворюючи внутрішній світ злочинця, письменник з успіхом використовував інтроспективні способи психологічного зображення, самоаналіз персонажів, різноманітні форми внутрішніх монологів, емоційні потоки.

²⁷ Осмоловский О. Достоевский и русский психологический роман. – Кишинев: Штиинца, 1981. – С. 41.

Пропоноване дослідження є спробою проаналізувати Франкову прозу з погляду ще однієї маловивченої проблеми у його творчості – проблеми злочину й покарання, а також простежити функціонування кримінальних сюжетів, поетику характеротворення й типологію персонажів-злочинців, специфіку психологічного аналізу.

В освоєнні детективного жанру в українській літературі Франко виявився беззаперечним новатором, і не лише у використанні детективу як нового ґенологічного феномену у вітчизняній літературі, а й у значній його модифікації і на рівні сюжетної конструкції, і на рівні проблемного наповнення. Від канонічної формули детективу Франко абсорбує лише подієву ситуацію злочину (фабульна константа сюжетного руху), навколо якої вибудовуються й осмислюються значно глибші соціальні, психологічні, морально-етичні проблеми. Це своєю чергою зумовлює й специфіку розбудови **кримінальних сюжетів** у письменницькій прозі, пов'язану з тенденцією до поступової редуції фабульної подієвості й посилення функції внутрішньо-психологічного сюжету, зміщення аналітичного фокусу на особистість переступника, на буття його душі. Такий внутрішній сюжетний рух визначає специфіку художньої конструкції – зменшення ролі фабули спонукає до увиразнення засобів психологічного аналізу, призводить до розгортання концентричного сюжету, де визначальними стають напружені драматичні колізії, психоаналітичні засоби інтенсивного вираження і препарування почуттів, психічних станів, суб'єктивної сфери переживань. Ця тенденція не властива хіба що першому роману “Петрії і Довбушуки” з його надмірною ампліфікацією авантюрно-інтригувальних сплетінь. Але, починаючи вже з оповідання “На дні” й у кожному наступному Франковому творі з кримінальним сюжетом, внутрішній вектор зображення поступово стає панівним. Відтак, долаючи канонічні рамки детективу, Франко робить кримінальні сюжети органічною частиною композиції своїх соціально-психологічних романів, повістей та менших за обсягом психологічних студій і в такий спосіб дістає змогу осмислити глибокі проблеми суспільного буття, розкрити характери злочинців, простежити мотивацію поведінки, соціально-психологічну причиновість злочину.

Оригінальна модифікація кримінальних сюжетів у Франковій прозі простежується не лише на рівні функціонування різнотипних конфліктів, у способах їх вирішення й осмислення, а й на рівні композиції сюжету, художньо продуманими й водночас продуктивними чинниками якої є

форми ретроспекції (у творі презенсна подієвість замінена суб'єктивними спогадами персонажа, відтак рух внутрішнього сюжету визначає фокус розповіді-спомину), “сюжет в сюжеті” (“Микитичів дуб”, “В тюремнім шпиталі”). Проте кримінальні сюжети у Франкових творах все ж не позбавлені і традиційних жанрово-стильових ознак детективу: авантюристі, інтрига, алюзії, підтекст зберігаються навіть у творах, де превалує внутрішньо-психологічний сюжет.

У низці Франкових творів ситуація злочину стає прологом до цілісного внутрішньо-психологічного сюжету (друга редакція “Ріпника”, “Для домашнього огнища”, “В тюремнім шпиталі”, “Мій злочин”). Визначальною ж у конструкції кримінальних сюжетів Франка є функція розв'язки. У більшості творів продукується однотипна, так звана катарктична, розв'язка, яка показує момент психологічного, морально-етичного перелому у свідомості злочинця. Таким чином, у Франкових кримінальних сюжетах розв'язка, крім звичного сюжетотворчого конструкту, стає ще й своєрідним конгломератом авторських гуманітаристичних ідей про іманентну моральну заданість людини.

У свідомості багатьох Франкових персонажів злочин виникає на основі певної психологічної конфліктності, внутрішніх суперечностей: у душі Анелі Ангарович (“Для домашнього огнища”) протистоять любов до сім'ї, моральні позиції і прагнення забезпечити добробут злочинним способом; народна етика і християнська свідомість контрастують з ідеєю помсти у психології братів Басарабів (“Борислав сміється”); боротьбу двох первнів – доброго і злого – конкретизовано в мисленнєвому процесі Бовдура (“На дні”); у свідомості Регіни (“Перехресні стежки”) цей конфлікт простежується на рівні контрастних сфер у розполовиненій жіночій психіці – одна її частина прагне духового вивільнення від нестерпного психологічного пресингу чоловіка-садиста для щастя й справжньої любові, інша – пасивно примирюється.

У творчості Франка можна простежити невпинні світоглядні шукання, які виявляються у спробах різнобічного осмислення психології та генези злочину. Причини цього складного соціо-антропологічного феномену Франко шукав у різних сферах людського буття – біологічній, духовій, морально-етичній, соціальній. Наслідки цих тривалих пошуків сприяли розгортанню (щоразу в іншому ракурсі) своєрідного людинознавчого дискурсу письменника, в якому авторські рефлексії й розуміння психології переступника чітко поділяються на два аспекти: 1) осмислення внутрішнього світу особистості до злочину; 2) зображення психологічного буття індивіда після злочину.

Злочинець цікавить письменника як особлива реакція на суспільство, систему взаємовідносин між людьми, на правові та морально-етичні конвенції. Власне тому мотиви кожного злочину Франко вміщує в контекст глибших суспільних, духових, психологічних проблем, де конкретний одиничний злочин осмислено в широкому колі суспільних парадигм. У цьому виявляється індуктивний аналітизм письменника – від аналізу конкретного людського вчинку, психології одиничного злочину автор приходять до глибинних філософських узагальнень, антрополого-гуманітаристичних обґрунтувань.

Отже, **еволюція Франкових поглядів** на психологію переступника розгорталася у вигляді спареної спіралі: кожен виток однієї спіралі становив якусь авторську думку чи погляд на психологію злочинця та причини переступу, а суміжний виток іншої спіралі мовби проектував дидактичну ідею, способи розв'язання конфлікту чи проблеми, поставленої на паралельному витку першої спіралі. Світоглядна еволюція Франка в осмисленні психології переступника відбувалася як рух від вихідної позиції – своєрідного психолого-біологічного експерименту в “Петріях і Довбушуках”, де характер злочинця подано як скомпліковано мотивований феномен, що його формують різні чинники людського буття; далі у Франковій концепції сублімується фізіологічна й соціальна мотивованість злочину (“На дні”), а в романі “Борислав сміється” соціальний фактор стає панівним у психологічній поведінці злочинців-месників. Соціум розглядається як елемент реальності, що протистоїть людській свободі, стає причиною життєвої невлаштованості. Відтак злочин людини є певною опозицією до законів соціуму, жорстокою закономірністю соціального буття.

Наступний виток антропологічної концепції письменника розвивався в ракурсі поглиблення психологічної, морально-етичної зумовленості злочину (“Для домашнього вогнища”, “Основи суспільності”, “В тюремнім шпиталі”). Поруч із добре мотивованим розвитком характеру у внутрішньому світі Франкових персонажів з'являються проблеми психологічної біфуркації (роздвоєння), духового протистояння, самоосмислення, а в детермінації злочинної поведінки вирішальними стають не лише обставини та соціальні впливи, а й психічний уклад, виховний фактор.

Окремою проблемою в осмисленні психології злочину постає фізіологічна мотивація переступної поведінки: зображаючи патологічні типи злочинців, письменник пояснює їхню схильність до злочину аномаліями психічного механізму, виявами некерованих

пристрастей та інстинктів (“Панталаха”, “Перехресні стежки”, “Микитичів дуб”).

Квінтесенцією світоглядних шукань Франка, завершальним ідейним акцентом його антропологічної концепції стали твори, написані на зламі століть, де поруч з притчевою розбудовою текстів, філософічністю та метафоричним обрамленням з’являються й нове розуміння злочину, осмислення проблеми добра і зла. На цьому останньому витку творчої еволюції Франка відбувається своєрідний синтез його багаторічних духових шукань, перегляд і зміна попередніх позицій. Гуманітаризм як особливий спосіб Франкового осмислення складних антропологічних, суспільних проблем і шляхів їх вирішення стає панівним ракурсом авторських рефлексій, позначених християнською рецепцією, національною свідомістю, виходом на трансцендентний рівень (“В тюремнім шпиталі”, “Оповідання про розбійника Флавіана”, “Терен у нозі”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”). У цих творах Франко розглядає психологію злочинця через призму постійно присутньої у його душі екзистенційної дихотомії, дилеми етичного вибору між добром і злом. Навіть вчинивши злочин, людина знаходить у собі духову силу для самоосмислення й каяття, осягнення власної сутності в іншому світі моральних цінностей. Злочин, відтак, стає для особистості тим психологічним тестом, який випробовує сумління, духову стійкість, здатність морального відродження. Такий гуманітаристичний погляд письменника дає змогу під іншим кутом зору подивитись на психологію злочинця, яку Франко розглядає як певний морально-психологічний алгоритм: духове падіння (злочин) – межова ситуація, самоосмислення – катарсис.

Попри зміну чи синтез письменникових думок у розумінні феномену злочину в різних періодах творчості, цей морально-етичний алгоритм є своєрідною психологічною константою у свідомості Франкових персонажів. Такий гуманітаристичний акцент проектує наступну проблему письменникової прози – **проблему катарсису** як духово-почуттєвої, ментальної потреби злочинця у каятті, духовому відродженні, спокутуванні власних гріхів. Ця проблема визначає й особливість побудови кримінальних сюжетів: більше переакцентування уваги з подієвої ситуації злочину на її психологічне переживання в майбутньому, зображення переступника в моментах межової ситуації, внутрішніх борінь, посиленого самоаналізу. Тим-то проблема катарсису у Франковій прозі осмислюється в контексті пенітенціарних питань. На думку письменника, муки сумління, моральне самопокарання – це

єдина форма людського досвіду, яка, формуючи своєрідну культуру провини, не дозволить людині повторити злочин у майбутньому.

Франко показує, як злочинці можуть різними шляхами наближатись до осягнення добра, духового відродження: одні – пізнаючи Бога (“Оповідання про розбійника Флавіана”, “В тюремнім шпиталі”), інші – завдяки самопізнанню, розмежувавши у своїй душі добрі й злі первні (“На дні”, “Для домашнього огнища”, “Терен у нозі”). Щоб наблизитись до добра, перемігши в собі жорстокі деструктивні пристрасті, особистість спершу проходить через власні злочини, далі через муки сумління і душевні страждання і лише в такий спосіб досягає нове гармонійне духове буття.

На матеріалі Франкових творів з кримінальним сюжетом у дисертації здійснено **типологію персонажів-злочинців**, в основу якої покладено риси психічної організації, характеру та мотиваційної сфери злочинної поведінки. Зокрема, виокремлено такі типи переступників: *меркантильний, авантюрний, патологічний, розбійницький, садистичний (деструктивний), імпульсивний, ситуативний* і його різновиди (найпоширеніший тип у прозі письменника). Зображаючи таке розмаїття персонажів-злочинців, Франко дає багатий художній матеріал для майбутніх психоаналітичних студій, адже кожен з цих типів вирізняється надзвичайною психічною конституцією, внутрішньою суперечливістю і непослідовністю, демонструючи найцікавіші приклади індивідуальних варіацій людської психіки, й водночас кожен з них репрезентує певну соціальну проблему.

Особливості психічної організації злочинців Франко відтворює за допомогою **поетики характеротворення**, де відкривається ще одна грань його мистецького хисту – не тільки письменника-аналітика, здатного вміло заглибитись у складні суспільні, людинознавчі проблеми, а й художника слова, який оперує оригінальними художніми резервами, щоб прецизійно відтворити усю складність і плинність людського характеру.

Особливістю творчого мислення Франка є переплетення зовнішнього (подієвого) і внутрішнього (психологічного) сюжетів. Останній активно функціонує як художній засіб для розбудови характеру персонажів. Аналітичність Франкового психологізму зумовлює своєрідний набір характеротвірних засобів, спрямованих на аналіз амбівалентного внутрішнього світу людини-злочинця. Інтроепективний метод аналізу психіки як домінанта творчого почерку Франка-психолога, дає змогу відтворити найглибші духові

процеси, стани позасвідомості та неповної свідомості, мисленнєві акти, спроектовані у психологічному епіцентрі людської душі. Отже, фокусом психологічного аналізу письменника є внутрішня сфера людини, причому автора цікавить не звичайна особистість чи типовий характер, а людина, в душі якої сублімуються біопсихічні, соціальні, морально-етичні фактори, спричиняючи комплекс складних внутрішніх суперечностей, що їх автор обсервує через багатовиражальну систему характеротворення. Франко розуміє і зображає характер як складну психологічну єдність, котра водночас стає засобом дослідження життєвих явищ, соціальних проблем, індивідуальної психопрроди.

У системі характерокреаційної поетики Франка виокремлюються два способи психологічного аналізу – 1) *відтворення внутрішнього світу персонажа за допомогою зовнішніх ознак*; 2) *показ безпосереднього психічного процесу*. У дисертації проаналізовано основні засоби психологізму, які використовує Франко для зображення характеру персонажів-злочинців: портрет і його деталі, художні антропоніми, часопростір, інтер'єр, внутрішнє мовлення, ірреальні форми (марення та сновидіння).

Панівним характеротвірним засобом, який уможлиблює різнопланову характеристику персонажів, у Франковій прозі є **портрет**. Окрім стійких рис зовнішнього зображення, він містить ще й ситуативні риси, фізіогномічні деталі, експресивні форми зовнішнього плану, описи елементів одягу; введені в єдину психологічну дію, вони відтворюють еволюцію характеру і, таким чином, стають елементами цілісного психологічного портрета. Особливість Франкового портретування – багатопланове зображення зовнішності, постійної розбудови й доповнення портрета новими деталями, що сприяє відтворенню психологічної еволюції персонажів, зображення контрастних психоощуттів, плинності емоцій. Найменша портретна деталь виражає глибинний психологічний відтінок настрою і внутрішнього стану персонажа. Серед різновидів портретів у письменницькій прозі виокремлено: *паспортний (синтетичний, цілісний), динамічний, ретроспективний (портрет-біографія), експресивний, колористичний та асоціативний*.

Характеротвірна функція **художнього простору** виявляється у трансформації простору як локального топосу у своєрідний психологічний антураж персонажа. У центрі зображення письменника – лейтмотивний (монотонний) простір, який по-різному впливає на психіку злочинців, спричиняючи в душі складні внутрішні колізії і

переживання. Зокрема, з функцією лейтмотивного простору у свідомості переступників пов'язані такі психологічні парадигми, як подолання простору, сугестія простору, увиразнення антиномічної семантики просторових категорій “свій” – “чужий”. У зв'язку з цим персонажі-переступники опиняються у ситуації екстремального, тупикового, контрастного простору, в якому інтенсифікуються емоційні процеси, стає близькою ситуація прийняття важливих рішень, сповіді.

Через призму **художнього часу** Франко простежує психологічну еволюцію персонажів-злочинців, екзистенційний вимір часу у їхній свідомості. Таким чином, у Франкових творах час розгортається не лише як хронологія подій, а й як засіб розвитку характеру. Найвідповіднішим для цього способом зображення часу є засіб ретроспекції з різною психологічною функцією: минулий час пов'язаний із ситуацією злочину – домінує фокус розповіді-спомину, самоосмислення (“В тюремнім шпиталі”, “Лель і Полель”); самомотивація – минуле переступника мотивує його злочинну поведінку (“Для домашнього огнища”, “На дні”, “Основи суспільності”); ностальгія за минулим (“Перехресні стежки”).

У характеротвірній функції **внутрішнього мовлення** виявляється Франкова тенденція до використання суб'єктивних форм психологічного аналізу, зокрема засобів сповіді, самоаналізу, через які відбуваються процеси підготовки, мотивація вчинків, їх здійснення й осмислення в минулому. Злочинець об'єктивує в слові найактуальніші для нього стани, почуття, думки й переживання. Серед форм внутрішнього мовлення виокремлено такі різновиди внутрішніх монологів: *діалогізований (односторонній), монолог-роздум, монолог-мрія, монолог-спогад*. Освоюючи новітню техніку психоаналізу, Франко продуктивно використовує форми “потoku свідомості”, які дають змогу простежити приховані глибини внутрішнього буття індивіда.

Обсервацію структури людської психіки письменник здійснює і в сфері позасвідомого, зображаючи процеси **сновидінь і марень**. Причому Франка цікавить не лише безпосереднє протікання цих психічних станів, а й розкриття у них внутрішнього життя особистості, її емоцій, бажань, почуттів. Оригінальною є асоціативна поетика сновидінь, де кожен зоровий образ, стаючи проекцією образу реального, адекватний психічним переживанням, внутрішнім мотивам поведінки персонажів.

Художня система характеротворення персонажів-злочинців у Франковій прозі кореспондує з його антропологічною концепцією,

згідно з якою письменник розглядає переступника як особистість, що в її характері сублімуються біопсихічні, соціальні, морально-етичні вияви, спричиняючи комплекс внутрішніх суперечностей, амбівалентних психологічних переживань. Та все ж у Франковому розумінні психології злочинця домінує гуманітаристичний підхід, віра в перманентну добру сутність індивіда.

Проведене дослідження дає всі підстави твердити, що Франко виступив новатором як оригінальний мисленник, який заглиблювався у проблеми людського буття, складну психологію й мотивацію поведінки особистості, з'ясовував причини психічних аномалій і природу проблемних типів й водночас намагався запропонувати шляхи морального перевиховання і вдосконалення людини.

Художня проза Франка, спосіб осмислення й вирішення у ній соціальних та психологічних проблем засвідчують тісний зв'язок художнього мислення письменника з тогочасними новими ідеями у психології, кримінальній антропології тощо. Франко постає як письменник, для творчості якого велике значення мала наукова лектура. Теоретик наукового реалізму успішно засвоював і використовував новітні здобутки тогочасних гуманітарних наук.

З іншого боку, Франко виявився новатором у царині художнього мислення, про що свідчить його техніка психологічного аналізу, характерокреативної поетики, заснована на вмінні письменника схопити й показати найтонші моменти в людській душі, засобами словесної образності переконливо відтворити складні характери.

Тим-то досвід Франка цікавий і для сучасних аналітиків кримінальної проблематики, і для митців слова – у царині вираження складної психології людини, особливо позасвідомості, станів афекту тощо.

Іван Франко як психолог, соціолог, аналітик людської природи, суспільних відносин, автор соціально-психологічних студій виступив предтечею відповідних шукань у XX ст. Зокрема, у його творах, написаних на зламі віків, виразно проступають риси модерністської естетики, використовуються художні елементи, які згодом стали властивими поетиці сюрреалізму. Це ще раз переконує у невичерпності художніх інтерпретацій Франкової творчості – тієї відкритої системи, яку неможливо досягнути відразу, убагачити в якийсь один канон чи переглянути за шкалою певних стереотипів. До неї потрібно повсякчас добирати герменевтичні ключі, шукати нові підходи, які давали б змогу якомога глибше зануритися у світ Франкового слова.

Показчик творів Івана Франка

- Батьківщина 122, 132
Борислав сміється 6, 7, 13, 17, 41, 42, 63, 133, 137, 152, 226, 227
Великий шум 13, 25, 26, 114, 115, 124, 205, 206
В тюремнім шпиталі 7, 13, 19, 26, 27, 49, 51, 57, 62, 65, 75, 8284, 103, 143, 151, 203, 212, 226–229, 231
Гава і Вовкун 67
Грицева шкільна наука 117
Данте Аліг'єрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір із його поезії 72
Дещо про себе самого 36
Для домашнього вогнища 7, 13, 20–22, 27, 28, 29, 46, 63, 65, 75, 82, 83, 111, 139, 152, 169, 170, 187, 208, 226, 227, 229, 231
До світла! 105, 179, 183
Злісний Сидір 18, 19, 26, 43, 175
Івась Новітній 178, 183
І говорила друга... 49
Із секретів поетичної творчості 52, 53, 207
Лель і Полель 19, 43, 53, 57, 65, 75, 78, 82, 87, 103, 143, 151, 163, 231
Мавка 117
Малий Мирон 117
Маніпулянтка 163
Микитичів дуб 7, 17, 18, 26, 29, 116, 117, 133, 165, 176, 226, 228
Між добрими людьми 49
Мій злочин 13, 46, 66, 73, 77, 84, 119, 203, 226
На вершку 91, 98, 112, 204
На дні 7, 13, 15, 16, 27, 38, 40, 60, 65, 75, 82, 83, 106, 133, 140, 165, 178, 183, 199, 206, 225–227, 229, 231
На лоні природи 67
Не спитавши броду 87
Оловець 117, 119
Оповідання про розбійника Флавіана 13, 25, 27, 49, 51, 57, 65, 75, 103, 228, 229
Основи суспільності 7, 13, 22–24, 29, 46, 60, 87, 88, 98, 132, 139, 140, 152, 153, 166, 188, 191, 196, 227, 231
Панталаха 44, 91, 100, 133, 183, 228
Перехресні стежки 7–9, 13, 24, 26, 39, 44, 53, 909, 100, 101, 106, 110, 124, 133, 136, 138, 152, 159, 162, 163, 164, 167, 171, 195, 222, 226, 228, 231
Петрії і Довбушуки 6–8, 12–16, 24, 32–34, 36, 37, 57, 58, 60, 61, 87, 91, 106, 152, 175, 225, 227
Під оборогом 117
Принципи і безпринципність 47
Ріпник 13, 25, 27, 28, 75, 82, 113, 142, 151, 208, 213, 218, 226
Смерть убійці 74
Сойчине крило 123, 203
Старе й нове в сучасній українській літературі 95
Терен у нозі 9, 54, 61, 65, 69, 73, 74, 84, 203, 228, 229
Хлопська комісія 91, 92, 94, 95, 97
Хома з серцем і Хома без серця 132, 163
Чиста раса 87, 104, 134
Як Юра Шикманюк брів Черемош 13, 25, 27, 52, 54, 63, 69, 70, 228
Яндруси 117, 121
Lelum і Polelum 117
Odi profanum vulgus 120
Schönschreiben 117

Показчик імен

- Адамов А. 10
 Бальзак О. де 11
 Барвінський В. 86
 Безрукова З. 155
 Бенедикт М. 9, 32, 86, 88, 100, 109
 Берклі Е. 11
 Бондар Л. 4, 131, 163, 210, 211
 Бочаров С. 10
 Букетова Ж. 8
 Ващук Ф. 150, 151
 Вечірko О. 140
 Вовчок Марко 28, 32
 Войтюк А. 9
 Вуліс А. 10
 Вундт В.-М. 209
 Габоріо Е. 11
 Гасвська Л. 4, 9, 29, 37, 38, 50, 102, 113, 114, 164
 Гамфрі Р. 199
 Гете Й.-В. 34
 Гінзбург Л. 10, 193
 Гнатів Я. 29
 Гнатюк М. 38, 104
 Голод Р. 4, 6, 8, 38, 47, 48, 51
 Горак Р. 29
 Гримич І. 139
 Гром'як Р. 4
 Гузар З. 4, 8, 150
 Гундорова Т. 4, 9, 34, 50, 54, 68, 70, 72, 78, 134
 Гуняк М. 9, 74
 Демчук Н. 222
 Денисюк І. 4, 8, 16, 51, 145, 162, 164, 198, 199, 222
 Дессуар М. 52
 Діккенс Ч. 11
 Добін Є. 10, 150
 Достоєвський Ф. 12, 24, 28, 29, 32, 41, 67, 107
 Драгоманов М. 27
 Дюма А. (батько) 11
 Еко У. 64
 Єсін А. 129
 Єфремов С. 28, 29, 47, 55, 66, 73, 102, 107
 Журбенко А. 8
 Зелінський А. 9, 46, 110
 Золя Е. 28, 32, 38, 48
 Іезуїтов О. 10, 130
 Ільницький М. 39, 222
 Качуровський І. 162, 165
 Кашин В. 10
 Кашина Н. 41
 Квітка-Оснoв'яненко Г. 11, 28, 32, 78
 Кри'янчук Б. 4, 8, 190
 Кирилук З. 10, 128
 Климчук В. 202
 Кобилянська О. 11
 Кодак М. 10, 129, 130
 Кожинoв В. 14, 16, 21, 198
 Козій Д. 34
 Коллінз В.-В. 11
 Колобаєва Л. 112
 Компанієць В. 85, 128
 Конан Дойль А. 11, 186–188
 Копистянська Н. 186, 187, 188, 190
 Котляревський І. 11
 Коцюбинський М. 168, 169
 Крісті А. 11
 Кузнецов Ю. 141, 168, 169, 173, 207, 217, 220
 Куліш П. 28, 32, 95, 97, 98
 Кутковець К. 29, 88
 Ласло-Куцук М. 4, 28
 Леблан М. 11
 Левченко М. 22, 23, 144
 Легкий М. 4, 8, 18, 54, 193, 198, 200, 217
 Леонгард К. 44, 87, 89, 99, 101, 110–112, 117
 Леру Г. 11
 Ломброзо Ч. 9, 32, 86, 113, 122
 Макаров А. 215
 Маркевич (Markiewicz) Г. 48
 Маркович Д. 95, 96, 98
 Мирний Панас 11
 Митрик Т. 8
 Модестова Н. 10
 Мороз М. 4, 30
 Нахлік Є. 53, 61, 78, 80, 177, 190
 Нечасно Д. 208, 209, 213, 215, 216
 Нечипорук А. 9
 Нечуй-Левицький І. 11
 Новиченко Л. 41, 129
 Осмоловський О. 224
 Пастух Т. 4, 7, 24, 89–91, 106, 109, 110, 115, 136
 Пільняк Б. 140
 По Е.-А. 11
 Приходько І. 8
 Рудницький М. 28, 30, 122
 Семенчук І. 131, 137
 Скворода Г. 63
 Стефанік В. 11, 34, 95, 96, 98
 Страхов І. 131, 137, 138, 150, 151, 193, 194, 197, 214, 216, 219
 Сю Е. 11
 Тарнавський М. 65, 116, 117
 Тен І. 86
 Ткаченко А. 7, 10, 14, 22, 23, 27, 133
 Ткачук М. 4, 8, 21, 47, 55, 102, 112, 135, 139, 149, 168, 184, 188, 194, 196

- Тодчук Н. 5, 21, 22, 170
 Толстой Л. 131, 153, 155
 Томковський (Tomkowski) Я. 209, 213, 214
 Фащенко В. 10, 129–131, 150, 192, 194, 201
 Франкл В. 8, 40, 42, 79, 102
 Фройд З. 8, 35, 76, 208–210, 214, 215
 Фромм Е. 8, 56, 57, 59, 60, 64, 71, 73, 79, 89, 107, 108, 212
 Халізов В. 10, 14, 16
 Хвильовий М. 140
 Хеттінгтон В. 11
 Храпченко М. 131, 153
 Хрущ О. 8
 Черемшина Марко 11, 95, 96, 98
 Черненко О. 42, 49, 59, 75, 78
 Честертон Г.-К. 11
 Чехов А. 180, 183
 Чичерін О. 23, 28
 Чопик Р. 4, 124, 125
 Чудаков О. 180, 183, 184
 Шевченко Т. 28, 32, 53, 61, 80, 150, 151, 222
 Шекспір 47
 Шкода Г. 22
 Шляхова Н. 125
 Шокальський В. 209, 213, 216
 Шоу Б. 28
 Щурат С. 33
 Юнг К.-Г. 8
 Ягодкіна Т. 22, 23
 Янковський Ю. 11, 12, 28, 67, 107

Наукове видання

Алла Швець

ЗЛОЧИН І КАТАРСИС:

**Кримінальний сюжет
і проблеми художнього психологізму
у прозі Івана Франка**

Комп'ютерна верстка

Ростислава Різника

Обкладинка

Ірини Шкльоди

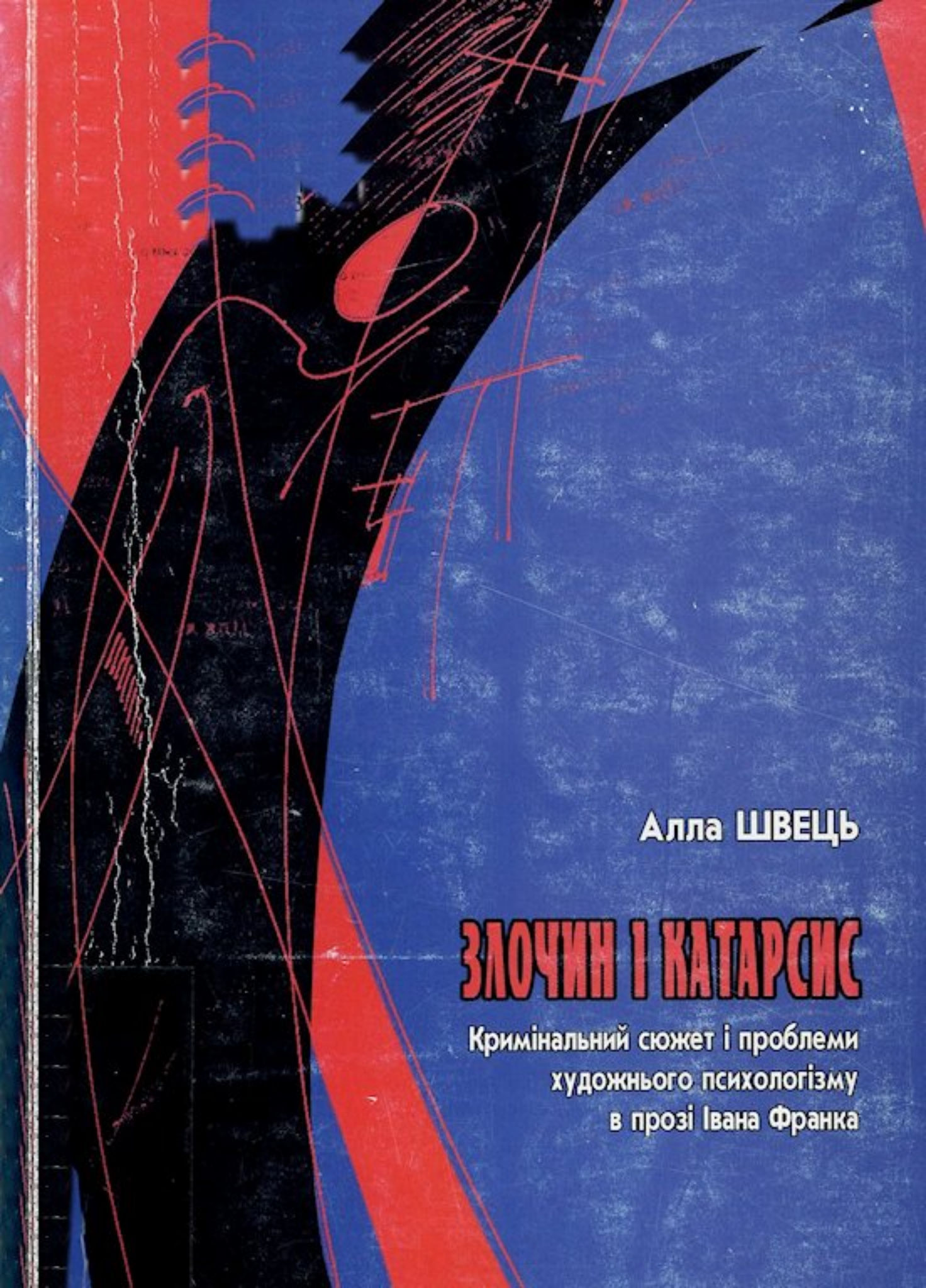
**Оригінал-макет підготовано у редакційно-видавничому відділі
Львівського відділення Інституту літератури
ім. Т. Г. Шевченка НАН України**

Підписано до друку 17. 06. 2003. Формат 84х108/16. Папір офсетний.

Гарн. Таймс. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 24, 8.

Обл.-вид. арк. 13,25. Наклад 300 прим. Зам. 3402

**Видруковано з готових діапозитивів
у друкарні ТзОВ "Поліграфія"**



Алла ШВЕЦЬ

ЗЛОЧИН І КАТАРСИС

Кримінальний сюжет і проблеми
художнього психологізму
в прозі Івана Франка



Алла Іванівна ШВЕЦЬ

(дівоче прізвище - Ковальчук) народилася 10 липня 1976 р. в м. Броди Львівської області. Закінчила філологічний факультет Львівського національного університету ім. І. Франка (українське відділення), аспірантуру у Львівському відділенні Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2002 року захистила кандидатську дисертацію зі спеціальності "українська література". Нині працює молодшим науковим співробітником відділу франкознавства.

Звернення до кримінальних сюжетів у творах Франка дає можливість розгорнути напружену, часто на межі психопатології, реальність, яка так цікавила Франка. ... монографія Алли Швець написана професійно і предметно. Вона містить багато цікавих спостережень, розписує величезну кількість сюжетів, типів і характерів та пропонує власну інтерпретацію. Чи не найкращі сторінки ті, де власні спостереження дослідниці підкріплюються посиланнями на ту лектуру з психіатрії, з якою був знайомий Франко.

Тамара Гундорова

Новизна роботи Алли Швець полягає саме в першому монографічному аналізі специфіки експлікації кримінального сюжету та його мотивів, їх поетики, художнього психологізму, характеротворення, художньої майстерності епосу письменника, де функціонують кримінальні мотиви і діє кримінальний сюжет.

Микола Ткачук

Надзвичайно приваблює бажання молодого дослідниці досягти глибинності художнього світу Франка, усвідомлення багатоаспектних досліджень і різних інтерпретацій його творчості.

Лариса Бондар