

- i przygotował do druku Jerzy Ficowski. Wydanie drugie, przejrzone i uzupełnione. – Gdańsk: Słowo/ obraz terytoria, 2002. – S. 145 – 147.
12. B. Schulz. List do Romany Hälpern, 5 XII 1936 / Bruno Schulz // Księga listów. Zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski. Wydanie drugie, przejrzone i uzupełnione. – Gdańsk: Słowo/ obraz terytoria, 2002. – S. 137 – 138.
13. B. Schulz. List do Stanisława Ignacego Witkiewicza, zima 1934/1935 / Bruno Schulz // Księga listów. Zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski. Wydanie drugie, przejrzone i uzupełnione. – Gdańsk: Słowo/ obraz terytoria, 2002. – S. 99 – 103.
14. B. Schulz. Mityzacja rzeczywistości / Bruno Schulz // Proza. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973. – S. 334 – 336.
15. B. Schulz. Wędrówka sceptyka / Bruno Schulz // Proza. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973. – S. 392 – 394.
16. B. Schulz. Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści / Bruno Schulz // Proza. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973. – S. 373 – 386.
17. K. Szymaniak. Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel. – Kraków: Universitas, 2006. – 337 s.

Стаття надійшла до редакції 27 червня 2011 р.

V. Durkalevych

IN SEARCH OF PERSONAL MYTH: TOWARD THE BRUNO SCHULZ' GENEALOGY OF CREATIVE

In the article the Bruno Schulz' vision of art, artist, and individual creative are analyzed. The author underlines, that a large role in understanding of Bruno Schulz' vision of art play his correspondence and literary criticism.

УДК 921.161.2.09-Франко

Р. А. Козлов

ХРОНОТОПІКА ДРАМАТИЧНОЇ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА

У статті проаналізовані три драматичні оповідання Івана Франка. До уваги взято аспект функціонування часу і простору в художньому творі – його хронотопіку.

Ключові слова: хронотопіка, час, простір, драматична проза, І. Франко.

Драми І. Франка ще й досі можуть уважатися мало розробленою частиною його спадщини. Крім загальної сучасної тенденції до переосмислення ролі письменника в українській культурі, вони привертають увагу і своєю парадоксальною невивченістю. Власне, дослідження, засновані на родовій диференціації творів митця, тільки-но з'являються в літературознавстві («Поетика лірики Івана Франка» В. Корнійчука, «Лірика Івана Франка» М. Ткачука та інші), але послідовне системне дослідження усіх проявів драми у І. Франка (у п'єсах, прозових і віршових творах) ще відсутнє.

Глибина виокремлення власне драми з-поміж родової поліфонії конкретного твору, зрозуміло, повинна наразі співвідноситися з межами хронотопного аналізу, з його вимогами до емпіричного матеріалу. Далеко не кожен драматичний діалог, очищений від інтенції епіки чи лірики, здатен зберегти в собі не лише діалектико-сюжетні аспекти хронотопіки, а й навіть локалізаційні чи й лінгвістичні. З іншого боку, при відборі творів слід урахувувати системність проявів драматичного первня, що дозволить констатувати його самодостатність і конкурентоздатність епічному й ліричному.

Важливим формальним фактором у цьому сенсі є збереження цілісності кожного з компонентів класицистичної триєдності (місця, часу, дії) принаймні в поодиноких епізодах твору, що звичайно досягається використанням тривалого поширеного, і бажано – неперервного діалогу. Вагомий змістовий показник домінування драми – тенденція до нівелювання особистих авторських оцінок, згадана вже його «відчуженість». Із жанрового ж, змістоформального погляду слід констатувати: драматична домінанта вірогідніше може бути встановлена в новелах і оповіданнях, ніж у повістях і романах, адже більший обсяг останніх неодмінно пов'язаний з більшою кількістю зображених подій, що потребують епічного моделювання умов свого розгортання. Таким чином, стаття має метою встановлення особливостей часопросторової організації драматичних прозових творів І. Франка, для чого вони мають бути класифіковані за родовою ознакою та досліджені із застосуванням розробленої методики хронотопного аналізу.

Франкові оповідання «Ріпник» (обидві редакції), «Лесишина челядь», «Малий Мирон», «Із записок недужого», «Сам собі винен», «Грицева шкільна наука», «Поединок», «Вільгельм Телль», «Як русин товкся по тім світі», «Наша публіка», «Поки рушить поїзд» тощо засвідчують тяглість і системність проявів письменницького драматичного художнього мислення. Їхня діалогічність та емоційність, виразність і самодостатність постатей персонажів наштовхують на першу ж думку про драматичну домінанту в них, але більш-менш глибокий аналіз переконує, що на рівні еволютики й діалектики ці оповідання епічні або й ліричні («Наша публіка»).

Схожа тенденція помітна й при зверненні І. Франка до жанру дитячої казки. Досліджуючи цей феномен, Г. Сабат зазначала: «Сюжетна основа народних казок, перероблених І. Франком, ґрунтується на діях і вчинках персонажів. <...> Казка хоч і оповідний жанр, але дійові аспекти відіграють у ній визначальну роль. Субстанція колізії закладена у войовничому протистоянні соціально мотивованих носіїв добра і зла. Тому основним сюжетно-структурним генератором розвитку дії є *діалог*» [1, с. 97]. Відповідно, у деяких з казок збірки «Коли ще звірі говорили» драматичний первень доволі потужний поряд з епічним («Старе добро забувається», «Лисичка і журавель», «Вовк вийтом») та ліричним («Байка про байку»), хоч, передусім через жанрові обмеження, не стає домінантою.

У час, що припадає на останній період звернення І. Франка до жанру п'єси, драматургізована діалогізація проявляється також у його прозі. Доволі незвичним у цьому сенсі явищем є оповідання «*Odi profanum vulgus*». «Другий із восьми розділів оповідання має вигляд вставного драматичного етюда, хронотопом якого є редакція одного часопису. Працівники редакції виголошують репліки, рясно насичені інтертекстуалізмами, – фрагментами текстів різними мовами» [2, с. 38], – зазначає Ю. Денисюк, наголошуючи на щонайменше трьох ракурсах вивчення хронотопіки цієї частини твору: внутрісюжетному, алюзійному (І. Франко якраз покинув роботу в газеті) та інтертекстуальному. Однак перший, базовий з них, неможливо вивчити без звернення до інших частин, що мають виразну епічну нарацію. Драматургічне поіменування реплік діалогу має й оповідання «Як Юра Шикманюк брів Черемош». Актор у такий спосіб виокремлює слова Білого ангела й Чорного демона, що ведуть боротьбу, зокрема й за долю головного персонажа, існуючи в його ж таки уяві. Загалом розмова духів – лише частина сюжетно розлогого оповідання з виразними ознаками епосу, тому воно теж випадає з об'єкта дослідження.

Відповідно до встановлених обмежень у статті проаналізовані будуть лише три оповідання І. Франка, у змісті яких драма переважає над іншими родовими ознаками.

Оповідання «*На вершину*» (1880) – це, очевидно, фінальна спроба І. Франка

обробити сюжет, що перед цим утілювався у формі поем (незавершених) і одноактівки. Звідси й походить драматизм твору, відчутний в авторській відчуженості, часовій і просторовій сконцентрованості дії. Давши йому назву, що відсилає читача до написаної місяцем раніше повісті «На дні», автор уточнив зміст субтитром – «Кілька хвиль з життя людей, "нічого не заробивших"», чим обіграв роздуми Ежена про сказані арф'яркою слова: «Чи справді він, його товариші і вся то та "сметанка суспільності", нічого не заробивша в житті, має право жити?» [3, т. 15, с. 190].

Досліджуючи способи авторського мовлення, М. Легкий зазначає: «Виклад в оповіданні дуже близький до прозорої нарації з "тихою" позицією суб'єкта викладу. Жодного разу не видає наратор і свого емоційного ставлення до персонажів. Усе це дає підстави ствердити, що оповідання "На вершку" стало чи не першим хронологічно твором І. Франка з об'єктивною, флюберівською манерою викладу» [4, с. 97]. Домінування ознак драми позначилося навіть на граматичних особливостях фраз, що вводять читача в сюжет, – супроти епічної традиції автор переходить до форм теперішнього часу дієслів: «Але на середині обширної світлиці, – аж там зосередилось усе життя, увесь рух, увесь блиск. Довкола широкого накритого стола сиділо товариство людей, молодих, веселих, голосних, повбраних: три мужчини, а дві жінчини. Видно, вже було по вечері, бо стіл був заставлений тільки різного роду винами, лікерами та купами закусок – усякого солодкого печива. Товариство й не займається вже "горловою справою", – бесіди. Жарти, дотепи, тости та пісні пересипаються одні з другими, чередуються та мішаються чимраз живіше, оскільки вино чимраз сильніше починає грати та палати в молодих головах» [3, т. 15, с. 164].

Загалом цей фрагмент є немов ремаркою, що розпочинає акт п'єси, проте в подальшому знов домінують дієслова минулого часу. Більше того, у початках шостої та сьомої частин, що сюжетно співвідносяться з монологами Євгенія в одноактівці «Послідній крейцар», І. Франко вдається до суто епічних форм непрямої мови, передачі думок персонажа, моделювання перебігу його почуттів. Разом з тим, прориваються й елементи монологічного мовлення, прихованим слухачем яких мусить бути Таня, аби використати почуте в подальшому діалозі. Саме ця відверта розмова Ежена з Танею, що займає всю восьму, останню, частину і повертає оповідання драматизм.

Локалізація подій в оповіданні більш чітка порівняно з одноактівкою. Події розгортаються в доволі багатому покої краківського готелю, а поліційне газетне повідомлення має значно більше деталей із життя Ежена в домі вуйка. Чіткіше прописані часові обставини («одного зимового вечора» [3, т. 15, с. 164]), хоча загалом події все одно не мають того високого ступеня автобіографічності й достовірності, який в інших творах І. Франка дозволяє зв'язати їхні події з календарем і картою. Відмова від геоісторичних деталей разом з установкою на зображення «кількох хвиль з життя» дозволили автору наблизити оповідання до жанру притчі. Натомість підвищення деталізації оповіді кольпортера про власне життя ускладнює наративну структуру твору та вкладає в нього внутрішню притчу.

Новим, порівняно з одноактівкою, ускладненням сюжету є мотив колишнього зв'язку між Танею і Жаном, переданий майстерним діалогом між ними. Це не класичний екскурс, що має особливий, відокремлений часовий інтервал, співвідносний із загальною темпоральною віссю твору. Автор наголошує на перебігу почуттів, передусім Таниних, що супроводжували цей зв'язок і лишилися пам'яттю про нього: «Тепер інше, ніж колись було, Жан, – сказала Таня і глянула му в очі простим щирим поглядом. – Хіба ж я тому винна, що все змінюється, що й я сама, мої чуття та симпатії змінилися? <...> Але тепер, – вір мені, Жан, – я боролася з собою, я плакала цілими ночами, називала себе потворою, без зсерця, невдячницею, – але нічо не допомгло! Жан, прости мені! Будь і надалі моїм приятелем, так, як я ніколи не перестану благословити

тебе як свого вибавителя» [3, т. 15, с. 176 – 177]. Це чи не єдина у творі повноцінна думка про майбутнє, за винятком, звісно, урочистості тостів і ганебності порятунку власної долі Сімона, Жана і Мані.

Ежен – центральний персонаж твору, бо саме він відчуває поцінне перебування «на вершку» свободи. Однак тут, «на вершку» Еженіві йдеться не про майбутнє, і навіть не про теперішнє – його захоплює копіювання в минулому, через що приходить відчуття звільнення від його тиску. Та минуле не може відпустити, бо примара теперішньої свободи куплена коштом, постаченим тим самим минулим, як у метафоричному, так і переносному сенсі.

Важливою в оповіданні виявляється проблема шляхетності, очевидно, спричинена враженнями автора від перебування в маєтку Геніків у Березові. Сюжетно проблема загострюється після епізоду з кольпортером, але підготовлюється ще першим описом інтер'єру готелевого покою. У безлічі деталей багатого вмеблювання та природності поведінки персонажів у ньому спостерігається вишуканість, зовсім не притаманна дійовим особам одноактівки. Виняток в оповіданні становить хіба що Таня, яка весь час знаходить прихисток у далеких кутках кімнати, очевидно, ховаючись не просто від товариства, а й від самої ситуації, а може, і від самої себе.

Між тим особистість Тані лишається цілісною, навіть попри колишні стосунки. Вона прагне віддячити Жанові й водночас допомогти Еженіві, але це – складові одного вектору її душі. Натомість Ежен в оповіданні, порівняно з іншими персонажами та своїм «прототипом» з одноактівки, – розчехнутий навіпів. Він єдиний у творі має два імені (в одноактівці такими були його друзі), що використані автором, але він не може в новому, власноруч побудованому образі, забути старе. Прагнучи змін, Ежен мріяв тільки про їхнє настання, не задумуючись про вищу мету, а досягши бажаного, опинився ні з чим.

Ідея безцільності життя, позбавленого думки про майбутнє, звучала й у п'єсі, але тут вона набуває завершеності, адже береться до уваги людина, що підкреслює свою шляхетність, а отже, претендує на елітарність у суспільстві, що її породило. Ежен виявляється типовим продуктом «старопольського *самодурства*» [3, т. 15, с. 187], не здатним на вироблення яких-небудь цінностей, передусім духовного ґтибу, для власного народу, бо як і його вуйко «жии в багатстві і гордими ногами топче саму тоту громаду, котрої трудом і потом жии» [3, т. 15, с. 190]. Урешті вертикальні суспільні відносини для зображених в оповіданні молодих людей виявляються значно важливішими, ніж горизонтальний вектор часу їхнього власного життя.

Характеризуючи оповідання «*Слимак*» (1881), З. Гузар указав на його «стиснений сюжетний час, стиснені ситуації» [5, с. 27], а також на нехарактерну для І. Франка зміну способу оповіди в третій частині. Перехід до нарації від першої особи (на думку М. Легкого, це зумовлене «насамперед потребою витворити в читача ілюзію достовірності подій» [4, с. 140]) додає до ознак епосу й драми ще ліричну складову, однак у цілому драма лишається родовою домінантою оповідання. За сюжетом оповідання долучається до бориславського циклу Франкової творчості, зокрема до мікроциклу, де обробляється тема приїзду австрійського цісаря до Галичини, і відповідно до Борислава влітку 1880 р.

Структурно оповідання складають три драматичні картини, що наближає його до триактової першої редакції п'єси «Рябина». У кожній частині сюжетний безпосередньо зображений час неперервний, і спостерігається тяжіння до єдності простору. У всіх частинах авторський опис, співвідносний з ремарками переважно епічного характеру, будується на кінематографічних прийомах звуження кадру та ведення погляду. У першій загальний вигляд дороги на Борислав змінюється концентрованим зображенням її ділянки: «На дорозі, що веде з Дрогобича до Борислава, здибалися одної літньої

днини два молоді люди. <...> До Борислава було ще з півмилі. <...> Посідали коло джерела» [3, т. 15, с. 221–222], – і переходить у стеження до її кінця: «Ось уже й Борислав. Хоть досі йшли все сухою землею, хоть дощу не було вже майже від тижня, то прецінь у Бориславі на всіх вуличках було глибоке грузьке болото» [3, т. 15, с. 223]. У другій автор опис екстер'єру шинку змінює інтер'єром і проводить читача кімнатами його власника: «При головній бориславській вулиці йно що отворився новий шинок. Шинок стояв на розі двох вулиць, у дуже добрім місці, хоть майже локоть нижче від рівня вулиці, так що до дверей треба було східцями сходити в долину. <...> Над дверима шинку прибита була таблиця, помальована начорно, а на ній огнисто-червоними буквами було виписано: "Bier und Branntwein-Ausschank des Judas Maultrommel". А в шинку поміж п'яними робітниками звивався, мов пискор, скулений, хоть і не дуже-то мізерний, жидок. <...> На другий день рано Юдка довго нараджувався зі своєю Малкою, бігав десь-кудись по сусідах, а далі коло полудня закликав Слимака до своєї спальні, заваленої перинами і майже зовсім темної» [3, т. 15, с. 223, 225]. У третій частині автор від першої особи описує Борислав, що готувався до приїзду цісаря, веде читача за очима оповідача: «Ми вступили до першого шинку, зараз-таки за тріумфальною брамою» [3, т. 15, с. 227], – проводить до внутрішнього двору за шинком і врешті заводить до «буди», що стала прихистком останнього десятиліття життя Слимака і місцем його смерті. У всіх частинах авторський опис тільки локалізує події, узгоджує їх у часі, а основним рушієм сюжету є діалоги персонажів, що підтверджує тезу про драматичну домінанту.

Внутрішня глобальна хронологія та історична локалізація сюжету оповідання визначаються першими реченнями кожної частини («Було се давно, літ тому звиш двадцять», «Минуло десять літ», «Знов минуло десять літ. Приїзд цісаря літом 1880 р. згромадив до Борислава тисячі народу з усеї підгірської околиці» [3, т. 15, с. 221, 223, 226]), що замикають співвідношення позицій оповідача й оповіданих подій. Натомість перебіг часу в межах кожної частини супроводжується констатацією змін: у першій – стану персонажів (потомлені – відпочили), у другій – пір доби («вечір», «геть по півночі», «на другий день рано», «коло полудня» [3, т. 15, с. 223, 225]), у третій – погоди («дощ, густий та проймаючий», «небо випогодилося, пошарпало бурі хмари і скинуло їх із себе в кут, немов нужденні жебрацькі лахмани, щоб натомість показати свою блакитну празничну одіж» [3, т. 15, с. 226, 229]). Таким чином, І. Франко вдається тільки до загальних рис історичної локалізації, полишаючи деталі для художнього читачького інтерпретування.

Реєстрацією змін у зображених постатях автор відзначає вплив на них сюжету, що розгортається в оповіданні. Насамперед це стосується першої та другої частин, а третя, що відрізняється особливою нарацією, немов підсумовує контрасти попередніх. Слимак, спершу «високий, крепкий і вродливий, нісся просто й легко, всміхався часто і часто затагував веселих пісень», а за десять років це «сумний, похнюплений, нужденний чоловік. <...> Його лице, бліде й зісане, свідчить про перебуту слабість. В руках у нього дві кулі, що ними підпирається, безпомічно волочучи хорі, вихудлі ноги» [3, т. 15, с. 221, 223–224]. У третій частині автор описує його труп – «синій, як боз, сухий, як скіпа, з виразом страшного болю і якогось жалю на поморщенім лиці» [3, т. 15, с. 228–229]. За законами драматичного контрасту й водночас балансу І. Франко розвиває зовнішність Юдки в протилежному напрямі. На дорозі до Борислава це «обшарпаний жидок, майже зі старечим без виразу лицем, маломовний і немов сумовитий», у власному шинку він досі «скулений, хоть і не дуже-то мізерний», та ще за десять років «по шинку походжував підстаркуватий уже жид, з гарним животиком, у атласовій бекеші, переперезаний святочним шовковим поясом, з видраним "штрамеле" на голові. На його гладкім, блискучім, хоч жовтім лиці виднівся супокій і вдоволення»

[3, т. 15, с. 227]. Не зовсім виразний контраст у постаті Юдки між першою та другою частинами автор компенсує специфікою його мовлення, спершу неодноразово вказуючи, що той говорить «боязко», а за десять років – упевнено, з домішкою єврейських висловів.

Явна опозиція двох персонажів подана автором автологічно, але художні деталі вказують на іншу, більш важливу, через яку, власне, І. Франко і мусив звернутися до дражливої в галицькому середовищі національної теми. У прикінцевому описі Юдки недарма згаданий «штрамеле» – штраймл, святковий хутряний головний убір хасидів, покликаний засвідчити релігійну приналежність власника, його фінансовий стан і статус в общині. Ідучи до Борислава й не маючи «ані кусника хліба, ані одного крейцара» [3, т. 15, с. 222], Юдка розраховував, мабуть, на підтримку одноплемінців, натомість Слимак – лише на власні руки. Бориславські робітники, крізь натовп яких він протискається в другій частині, і вітальні крики натовпу в третій – утілення роз'єднаності української громади, проти чого І. Франко боровся протягом усього життя. Саме небажання людей бачити проблеми сусіда й привело до того, що Слимак полишився сам, «в тій гидкій шкаралуці, куди заперла його людська захланність і відки увільнила його тільки остатня приятелька – смерть» [3, т. 15, с. 229].

Дівчинка з третьої частини і згадана нею матір, що зрідка турбувалися про Слимака, додатково відтіняють головну опозицію згромадженості й роз'єднаності націй. Цей світлий дитячий образ – промінь надії на можливе в майбутньому позитивне зрушення ситуації.

Постання оповідання *«Історія одної конфіскації»* (1899), на думку М. Легкого, спровокували «колізії самого Франка, пов'язані з "Поетом зради" та звільненням із "Кур'єра львівського"» [4, с. 106]. Це справді так, бо без знання специфіки функціонування цензурно-дозвільної системи за твір годі було й братися. Виник він спершу німецькою, потім польською, а відтак українською мовами і в першій редакції мав авторське жанрове визначення «Картини з галицького життя», яке точно передавало його структуру.

Кожна з дев'яти частин оповідання – більш-менш завершений діалог, супроводжений пояснювальними словами автора. Така особливість твору – «висока питома вага діалогів», де «авторське мовлення значною мірою заміщене мовою персонажів» [4, с. 106], дозволяє констатувати його драматизм, а на думку Н. Тихолоз, навіть і сценічність [6, с. 114]. Термін «картини» споріднює твір з нелюбим І. Франкові жанром етнографічного театру, однак тут дозволяє авторові скористатися багатьма перевагами драми. Звичайно, для цього потрібне дотримання певних формальних умовностей, через що став у належній пригоді потужний досвід написання й аналізу п'єс.

У кожній частині оповідання автор тяжіє трохи не до класицистичної єдності часу, місця й дії. Першому й останньому сприяє діалогізація, що веде дію й тим самим робить практично неможливими часові лакуни – виняток у цьому сенсі становить лише перший епізод. Дотриманню єдності місця сприяло звернення І. Франка до телефонного зв'язку – засобу технічного долаття просторових відстаней; ідею цього він міг узяти чи й не винятково із власного газетярського досвіду, тому новаторство письменника потребує належного відзначення.

У цей спосіб письменник зміг поєднати чотири з п'яти локацій, що формують простір твору, і максимально динамізувати сюжет. Мов естафетна паличка, художня активність переміщується телефонними дротами від кабінету його ексцеленції (очевидно, намісника Галичини [6, с. 113]) в урядовому будинку до кабінету pana директора поліції, і далі – до кабінету pana державного прокуратора. Нижчою в цій ієрархії точкою, до якої інформація надходить більш природним шляхом у вигляді

появи поліційного комісара, виявляється редакція газети «Сінник польський». Від неї ж, однак, тепер уже лише природним шляхом (начальний редактор «полетів до державної прокуратури» [3, т. 21, с. 103], а наступні дві частини розпочинає звуконаслідування «Стук! стук! стук!» на зміну попередньому «Дзін-дзілін» [3, т. 21, с. 104, 105, 100, 101]), починається висхідний рух: спершу до кабінету пана державного прокуратора, відтак – пана директора поліції, надворного совітника.

Читач закономірно очікує повернення до кабінету його ексцеленції, але І. Франко вдається до своєрідного контрапункту – замість йти до урядового будинку (а про це йшлося наприкінці розмови редактора з директором поліції) «страшний опозиційник» [3, т. 21, с. 99] вирушає на аудієнцію до «свогого вельможного протектора, пана з великою бородою» [3, т. 21, с. 106]. Цей персонаж явно випадає із зображеної раніше ієрархії – тіньова недержавна, але бізнесова і тому владна фігура, він виступає позаструктурним сполучником між редактором і ексцеленцією, утворюючи, власне, свою особливу структуру.

Контрапункт розв'язує повернення дії до кабінету ексцеленції, але зі значнішим відносно попередніх частин часовим інтервалом у три дні. Просторова кода оповідання – телефонний дзвінок від ексцеленції до поліційної дирекції – найкоротша його частина, складена лише вісьмома репліками без авторських коментарів.

Драматичний перебіг сюжету, таким чином, являє собою рух униз і подальший підйом владною ієрархією. Його семантика посилюється гаслами редактора «Сінника польського» з екскурсу-спогаду про його промову перед ексцеленцією, що зринає в пам'яті посадовця в першій частині. Реалізована прийомом кінематографічним кадром, вона є відвертою сатирою І. Франка на заяви про заклики до максимально об'єктивної й неупередженої журналістики: «Незалежність – се мій поклик! Незалежність не тільки вгору, але і вниз. Незалежність від тиранства чужих потентатів, але також незалежність від далеко гіршого тиранства мас, партійності, окликів дня, так званих політичних принципів і доктрин» [3, т. 21, с. 99]. Отже, просторова вертикальна модель суспільства визначає хронотопну семантику оповідання і його композицію.

Часова організація твору дуже подібна до Франкових багатоактних п'єс: між першими частинами проходить невеликий проміжок, а перед завершальними – більший. Усі інтервали чітко артикулюються в авторському мовленні або й у репліках персонажів. Події перших семи частин вкладаються в три години між дев'ятою і дванадцятою ранку, причому автор докладно відстежує хронометраж, поступово збільшуючи незаповнені подіями лакуни. Перший дзвінок ексцеленції припадає на дев'яту – початок його робочого дня, а розмови директора поліції в другій частині продовжують розпочату часову лінію без проміжків. Третя частина заповнена безрезультатними пошуками державного прокуратора хоч якоїсь цензурної зачіпки у свіжому випуску газети: «Отсе шукаю вже півгодини і не можу в сьому числі знайти нічого, гідного конфіскації» [3, т. 21, с. 102]. Покинувши державного прокуратора в його роботі, автор перемикає увагу на редакцію газети, де «настав настрої такий, як у хаті, з якої власне винесли мерця», а начальний редактор обурюється: «До сто чортів! Що се за порядок! Уже майже десята година, а в місті ніде не видно ані однісінького числа "Сінника"» [3, т. 21, с. 103]. Реконструкцію хронології двох наступних частин автор пропонує читачеві зробити самому, для цього цілком достатньо інформації про тривалість діалогів і припущень про швидкість, з якою редактор переміщується між кабінетами державних установ.

Часове узгодження контрапункту з попередніми подіями І. Франко оформлює власними словами: «Була дванадцята година. Фатальне число "Сінника польського" вийшло нарешті по тригодинному спізненні і з пропущенням усіх інкримінованих уступів. Змучений і до дна душі знеохочений, увійшов редактор сеї часописі до

розкішно обставленої робітні свого вельможного протектора, пана з великою бородою» [3, т. 21, с. 106]. Зовсім інший темпоритм цієї частини гарно передає зміну настрою редактора і готує читача до розв'язки, що настає через більший час: «Пан з великою бородою – се була впливова, великоможна, многотруджена і многозанята особа. Минули цілі три дні, поки у нього знайшовся час завітати до його ексцеленції» [3, т. 21, с. 107]. Автор помітно підкреслює неспішність, з якою великоможні пани вирішують це незначне для них питання, хоч для редактора воно вирішальне, бо стосується його програмового виступу. Неспішність отримує закономірну розв'язку у звіті директора поліції, наданому ексцеленції телефоном:

«– Ну, що ж там чувати?

– Власне одержав я телефоном відповідь від пана президента суду.

– Що ж він каже?

– Суд краєвий отсе перед півгодиною вповні потвердив конфіскацію» [3, т. 21, с. 109].

І. Франко вдало протиставляє розважливість реплік і описів дій ексцеленції та пана з великою бородою швидкості, з якою обертаються коліщата запущеного їхніми випадковими словами державного механізму. Найменшим коліщатком, якому доводиться обертатися найшвидше, виявляється редактор, що мріяв про незалежність в обох напрямках вертикалі. Цю опозицію підкріплює відмінність способів передачі інформації: телефоном устанавлюються зв'язки з нижчими рівнями структури, ініційовані верхніми, однак шукати правди, піднімаючись владними шаблями, редакторові доводиться власними ногами.

«Історія однієї конфіскації» – сатиричне оповідання, своєрідна казка, алегорія, на що вказує відсутність імен персонажів і алюзійне звернення до сучасних І. Франкові реалій львівської журналістики кінця XIX ст. Названі ним часописи – «урядова "Бабуся львівська" зі своїм руським прихвоснем "Народним часопесиком". <...> Охочий до послуг "Перегляд масляний", далі люта колись, а тепер беззуба "Шмата народова", <...> обі опозиційні газети – "Фуражер львовський"» і згаданий уже об'єкт зображення «Сінник польський» – це відповідно «Gazeta Lwowska», «Narodna czasopys», «Przegląd społeczny», «Gazeta narodowa», «Kurjer Lwowski» та «Dziennik Polski» [3, т. 21, с. 478]. Отже, головна опозиція тут типово сатирична – між зображеним існуючим та ідеальним станом речей, що має існувати у свідомості читача. Однак чи можлива, у реальності або й навіть у розумових допущах, ця ідеальна модель, автор, звісно ж, не вказує, покладаючи це також на читача.

Підсумовуючи, слід зауважити: драматизм прози І. Франка – ще недостатньо досліджений феномен, у хронотопах якого слід віднаходити, зокрема, і власні теоретичні устанавки митця. Аналіз родової поліфонії його прози засвідчує тяжіння митця до збереження, навіть у творах виразно модерністичного спрямування, традиції родо-видової генологічної спорідненості, адже, попри драматизм, у його прозі провідним усе одно лишався епос. У пізніших творах спостерігається також домінування ліричного первня.

Виразна ознака драматизму Франкової прози – її чітке сюжетно і змістово умотивоване членування. Поділ на розділи або частини фактично був спричинений специфікою подачі творів читачеві у вигляді уривків, що поступово друкувалися в газетах чи журналах. Це примушувало автора мислити завершеними епізодами, а відтак дотримуватися єдності місця, часу та дії в кожному з них. Через це, а також через вплив модерністичної нарації Франкова драматична проза стає помітно кінематографічною. Авторське мовлення переважно зосереджується на інтер'єрі чи пейзажі, реєструванні сюжетної хронології, рухів персонажів, змін у їхній міміці. При цьому саму дію складають слова й вчинки персонажів, які отримують ілюзію драматичної свободи

діяння.

Причини звернення до відомих авторів геоісторичних реалій зрозумілі – він діяв відповідно до власних позитивістських теоретичних установок, хоча так само впевнено можна констатувати й відображення зміни його літературознавчих поглядів у творчому дискурсі. На жаль, невеликий обсяг власне драматичних прозових творів не дає можливості говорити про якісь виразні періоди, тому логічнішим буде включити їх до системи інтервалів п'єс, додавши згодом і наслідки аналізу драматичної поезії.

Список використаної літератури

1. Сабат Г. Казки Івана Франка: особливості поетики. «Коли ще звірі говорили»: монографія / Галина Сабат. – Дрогобич : Коло, 2006. – 364 с.
2. Денисюк Ю. Інтертекстуалізм в оповіданні І. Франка «Odi profanum vulgus» / Юрій Денисюк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2003. – Вип. 32. – С. 37–43.
3. Франко І. Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко. – Т. 15. – К. : Наук. думка, 1978. – 512 с. ; Т. 21. – К. : Наук. думка, 1979. – 503 с.
4. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / Микола Легкий. – Львів, 1999. – 160 с.
5. Гузар З. Оповідання Івана Франка «Слимак» / Зенон Гузар // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2010. – Вип. 51. – С. 25–31.
6. Тихолоз Н. Від «Рубача» до «Історії одної конфіскації»: діапазон жанрових модифікацій збірки І. Франка «Сім казок» / Наталя Тихолоз // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2003. – Вип. 32. – С. 107–117.

Стаття надійшла до редакції 29 березня 2012 р.

R. Kozlov

CHRONOTOPICA OF I. FRANKO'S DRAMATIC PROSE

The article analyzes three dramatic story of Ivan Franko. Attention taken aspects of time and space in a work of art – his chronotopica.

УДК 821.161.2-31

М. М. Коновалова

ДИХОТОМІЧНА МОДЕЛЬ ХРОНОТОПУ В НОВЕЛІСТИЧНОМУ ЦИКЛІ УЛАСА САМЧУКА «ВІДНАЙДЕНИЙ РАЙ»

У статті розглядається новелістика Уласа Самчука в контексті літературної практики модернізму. Особлива увага зосереджується на виокремленні та розгляді дихотомічної моделі часопросторового континууму як засобу художнього моделювання дійсності. Простежується зв'язок особливостей хронотопу зі свідомістю головного героя..

Ключові слова: новелістичний цикл, дихотомічна модель, часопросторовий континуум, міфологема, топос.

Творчість Уласа Самчука різножанрова: повісті, романи, оповідання, новели, драми. І хоч найбільше він виявив себе романістом, творцем «великої літератури», мала проза, якою починалось входження письменника в літературний процес, на разі потребує особливої уваги дослідників.

Першим друкованим твором молодого письменника була новела «Образ», опублікована в «Літературно-науковому віснику» 1929 року. Цей твір письменник