

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
Кафедра української та зарубіжної літератур

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

\_\_\_\_\_ Мельник Н. Г.

Протокол № \_\_\_\_\_  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 р.

Реєстраційний № \_\_\_\_\_  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 р.

**ПОВІСТЬ І. ФРАНКА «ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ»:**  
**МІЖ РЕАЛІЗМОМ ТА МОДЕРНІЗМОМ**

Магістерська робота студентки  
факультету української філології  
групи ЗУМЛМ-16 другого (магістерського) рівня  
спеціальності 014.01 Середня освіта  
(українська мова і література),  
**Безщасної Яни Анатоліївни**

Керівник:  
кандидат філологічних наук,  
доцент **Мельник Н. Г.**

Оцінка:  
Національна шкала \_\_\_\_\_  
Шкала ECTS \_\_\_\_\_ Кількість балів \_\_\_\_\_

Члени комісії: \_\_\_\_\_  
(підпис) (прізвище та ініціали)  
\_\_\_\_\_  
(підпис) (прізвище та ініціали)  
\_\_\_\_\_  
(підпис) (прізвище та ініціали)  
\_\_\_\_\_  
(підпис) (прізвище та ініціали)

## АНОТАЦІЯ

**Безщасна Я. А. Повість І. Франка «Перехресні стежки»: між реалізмом та модернізмом. Кривий Ріг, 2021. 69 с.**

У магістерській роботі досліджено повість І. Франка «Перехресні стежки» з погляду жанрової специфіки та поєднання у творі рис реалізму та модернізму. Визначено провідні художні прийоми автора, проаналізовано літературно-критичні праці митця, що стали основою його концепції розвитку української літератури.

Акцентовано на художній майстерності письменника у використанні традиційних та модерних стильових підходів, неоромантичних та неореалістичних прийомів.

**Ключові слова:** повість, реалізм, модернізм.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	4
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	8
1.1. Межа XIX – XX століть: особливості літератури реалізму та модернізму.....	8
1.2. Провідні ознаки неоромантизму та неореалізму в українській літературі межі століть.....	18
1.3. Жанрові особливості повісті.....	26
Висновки до першого розділу.....	30
<b>РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПЦІЯ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В РЕЦЕПЦІЇ І. ФРАНКА</b> .....	33
2.1. І. Франко як теоретик літератури.....	33
2.2. Концепція розвитку української літератури в рецепції І. Франка..	36
Висновки до другого розділу.....	43
<b>РОЗДІЛ 3. ПОВІСТЬ І. ФРАНКА «ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ»: МІЖ РЕАЛІЗМОМ ТА МОДЕРНІЗМОМ</b> .....	45
3.1. Новизна тематики повісті.....	45
3.2. Образна система твору.....	47
3.3. Ідейний зміст повісті.....	56
Висновки до третього розділу.....	59
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	62
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	66

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Межа XIX – XX століть стала особливим, знаковим періодом у розвитку української літератури.

Творчість письменників цієї доби засвідчила прагнення митців відійти від реалістичного аналізу соціальних явищ та сформуванню модерністську суб'єктивно-екзистенціальну модель світу й людини в ньому.

Різноманіття жанрових, стильових та творчих манер письменників визначило формування нового літературного напрямку – модернізму. І хоча в українському літературному процесі модернізм не розкрився повною мірою, проте він презентував значні потенції літератури щодо її світового рівня.

Відштовхуючись від реалістичного зображення світу, модерністи створюють новий життєвий ідеал, звертаються до філософії та психології, розкривають чуттєву та духовну сферу героя.

Кінець XIX – початок XX століття – час появи письменників, які сміливо входять в європейський літературний простір із пропозиціями оновлення й удосконалення літератури, яка мала би по-новому розкрити сутність зовнішнього та внутрішнього світів людини.

І. Франко займає особливе місце в розвитку української літератури, адже його творчість стала втіленням переходу української літератури від традиційних до новітніх форм художнього мислення на зламі XIX – XX століття. І хоча радянські літературознавці традиційно пов'язували творчість І. Франка з реалізмом, із часу появи повісті «Перехресні стежки» та новели «Сойчине крило», критики все активніше звертають увагу на ідеалістично-романтичні (О. Огоновський, М. Драгоманов), натуралістичні (Г. Цеглинський, М. Ласло-Куцюк, В. Матвіїшин, М. Ткачук, Т. Гундорова) тенденції у творах митця.

Глибокий погляд на прозу письменника переконує в неоднорідності його стилю, наявності в його творах чи не всіх тенденцій нового напрямку з

акцентом на модернізм, що стали предметом осмислення у студіях М. Євшана та Ю. Лавріненка [49, с. 7].

Літературно-критичні праці І. Франка дозволяють простежити прагнення письменника до універсалізму, багатогранності в аспекті вибору тем і засобів художнього зображення у творах мистецтва. Цьому мали сприяти, на думку Франка, «повна емансипація особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном» [49, с. 217]. Саме універсальність можна вважати визначальною рисою творчості І. Франка, який уважав, що завданням письменника є «з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити цілість, пройняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір. Се синтез в найвищій розумінні сього слова» [49, с. 110].

Актуальним вважаємо дослідження специфіки переходу від реалізму до модернізму, засвідчений у повісті І. Франка «Перехресні стежки». Твір з'явився на зламі XIX – XX ст., у ту літературну добу, коли формувався новий тип літературної творчості, і є зразком поєднання традиційних засобів творення образу світу (об'єктивізм, раціоналізм, тенденційність) і новітніх художніх прийомів (суб'єктивізм, інтуїтивізм, філософські та етичні концепти, психоаналіз, зображення підсвідомого та ірраціонального, візії, аналіз соціальної і масової психології) [43, с. 81]. Це свідчить про унікальне місце повісті в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. як художнього явища, що увібрало в себе пошуки І. Франком новітніх форм літератури.

«Перехресні стежки» – зразок естетичного синтезу: у романі наявні прикмети традиційного моделювання і модерністські тенденції.

Потреба визначення місця письменника в контексті розвитку українського модернізму, тенденцій неоромантизму та неореалізму в літературному процесі початку XX століття, нового прочитання повісті І. Франка «Перехресні стежки» як зразка модерної естетики, зумовлює актуальність нашого дослідження.

**Мета** дослідження полягає у з'ясуванні реалістичної та модерністської поетики повісті І. Франка «Перехресні стежки».

Досягнення окресленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- 1) з'ясувати теоретичні засади реалізму та модернізму;
- 2) окреслити закономірності розвитку реалізму та модернізму в українській літературі;
- 3) простежити особливості творчої еволюції І. Франка;
- 4) проаналізувати елементи стильового симбіозу у творах письменника;
- 5) виявити й окреслити особливості поетики неоромантизму та неореалізму в повісті «Перехресні стежки».

**Об'єктом** дослідження є повість І. Франка «Перехресні стежки».

**Предмет** дослідження – художні риси реалізму та модернізму у повісті І. Франка «Перехресні стежки».

Специфіка теми зумовила комплексний підхід до вибору **методів дослідження**: біографічний метод у поєднанні з психологічними підходами дали змогу обумовити особистісні наміри у формуванні стиля письменника; порівняльно-історичний і типологічний методи уможливили з'ясування місця модернізму в українському літературному процесі та творчості митця.

**Наукова новизна** праці полягає у аналізі повісті І. Франка «Перехресні стежки» з погляду естетики модернізму. На широкому фактичному матеріалі комплексно проаналізовано модерністські складові у творчості письменника. Набуло подальшого розвитку осмислення творчості І. Франка, його місця в каноні української словесності.

**Теоретичне значення роботи** полягає в розширенні теоретичних засад реалізму, модернізму та його течій (неоромантизму та неореалізму). Виконане дослідження розкриває явище модернізму українській літературі межі ХІХ –ХХ століть, а також поглиблює місце й роль І. Франка в процесі художнього оновлення української літератури.

**Практичне значення роботи** полягає в тому, що її результати можуть бути використані як матеріал для подальшого вивчення теоретичних аспектів реалізму та модернізму (неоромантизму та неореалізму). Фактологічний складник і зроблені узагальнення можуть застосовуватися в науково-пошуковій роботі студентів та учителями на уроках для підвищення освітнього рівня учнів старших класів.

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури, який нараховує 56 позицій. Повний обсяг дослідження – 69 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Межа XIX – XX століть: особливості літератури реалізму та модернізму

Сутність літературних напрямів та стильових течій завжди в полі зору літературознавців. Особливий інтерес викликають нові тенденції української літератури межі XIX-XX століть.

Творчість Івана Франка припадає на знаковий період у розвитку українського літературного процесу, який пов'язаний одразу із декількома літературними епохами.

Напрямок реалізму з'являється в українській літературі в другій половині XIX століття як результат творчих пошуків письменників та оновлення вітчизняного літературного процесу.

У XVIII столітті слово «реалізм» мало означало «практичний тип мислення на протиположний ідеалістичному», а вже з кінця 20-х років XIX століття цей термін уживається у французькій літературній критиці на позначення «нової школи» у літературі.

Першим теоретиком реалізму вважають художника Ж. Д. Г. Курбе, який у передмові каталогу до виставки своїх робіт, яка мала назву «Реалізм», обґрунтував засади цього напрямку (1855 р.) [42, с. 190].

Літературознавчий словник містить таке визначення: «реалізм – художній напрям і метод у мистецтві та літературі кінця XIX – XX ст. Для реалізму характерне об'єктивне і правдиве відображення типових характеристик у типових обставинах у поєднанні із зображенням індивідуальних рис персонажів» [18, с. 213].

У словнику «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» наведено таке визначення терміну «реалізм»: «складна естетична, категорія, застосована до понять напрям, метод, стиль. У



найширшому розумінні вона означає прагнення до максимально і всеохоплюючого відбиття навколишнього світу та людини на основі пізнання закономірностей їх взаємин. Реалізм досить часто асоціюється з поняттями «істина», «правда», «правдоподібність», «достовірність», «об'єктивність», «наслідування природи» тощо» [26, с. 469].

Д. Наливайко висловлює слушну думку про те, що «реалізм – це найбільш закінчене та послідовне художнє вираження епох, у духовному житті яких наука замінила міфологію та традицію». Також літературознавець зазначає: «реалізм як настанова художнього мислення і як певний стильовий субстрат іманентно притаманний літературі та пов'язаний з інтенцією реалістичного, тобто зорієнтованого на досвід сприйняття та інтерпретування дійсності» [34, с. 5].

Схоже твердження знаходимо у праці Н. Калениченка: «Реалісти намагалися показати людське життя в його соціальній, конкретно-історичній зумовленості, а не у світлі міфологічних чи релігійних уявлень або абстрактно визначених естетичних правил, прагнули розкрити закономірності й суперечності цього життя. Подальший розвиток наук, зокрема психології, історії та соціології, зумовлював і появу нових течій, напрямів, нових досягнень реалізму» [22, с. 38].

Український реалізм виникає під впливом російського реалізму та споріднених течій західноєвропейської літератури в досить складну для України добу.

Філософську основу реалізму складає детерміністське світорозуміння: «Реалістичне людинознавство базується на визнанні залежності зображуваної людини як суб'єкта існування, свідомості та вчинку від системи чинників: *суспільних* – реальної сукупності соціально-рольових зв'язків і міжособових взаємин; *біопсихічних* – характеру успадкованих від «своїх предків» властивостей натури; психофізіологічних – особливостей «розвитку... природи» як середовища побутування, так і вікових змін, що їх зазнає кожний індивід упродовж життя; *культурно-історичних* – здобутків певної

фази «розвитку... суспільства», його цивілізаційних норм і культурних форм та інституцій» [6, с. 203].

У літературі реалізму змінюється природа конфлікту: «Конфліктність реалістичного мистецтва ґрунтується на відкритті ефекту соціальної несправедливості, ефекту базового й розмаїтого в його проявах – біографічно-побутовому (ущемлений стан сиріт, безбатченків), майновому (акції визиску), моральному (приниження гідності особи, підступні дії проти неї). Поняття соціально-рольового статусу особистості виявляється ціннісно вищим за абстрактні моральні категорії – справедливість чи несправедливість, – й індивід для соціального самоствердження переступає моральний закон. Конфлікт, таким чином, втрачає однозначне співвіднесення в героїко-моральних (патріотизм, вірність, совість, добродійність) імперативах романтизму. Його природа стає багаточинниковою, включаючи детермінанти суб'єктивно-психологічні» [6, с. 204].

І. Лімборський вважає, що нові реалістичні принципи стали результатом переосмислення бароко та класицизму: «Природно, тут з'являються і ті нові риси, що характеризуватимуть наступне покоління романістів: сюжети творів уже не запозичували з міфології, легенд або попередньої літературної традиції, а брали «з життя», з індивідуального «досвіду» письменника. У творах ранніх реалістів відчутне прагнення детально зображувати побут персонажів, він виступає важливим чинником і мотивує їхні вчинки та поведінку. Автори схильні також змальовувати складне внутрішнє життя персонажів». [30, с. 46].

Український літературознавець Д. Затонський виокремив такі риси реалізму першої половини ХІХ ст.: «історизм, взаємодія типових характерів з типовими обставинами, «саморозвиток» характерів, прагнення відтворити світ як непросту єдність, як суперечну цілісність. Також демістифікації дійсності, оголення рушійних чинників людської поведінки в суспільстві, які зводяться до збагачення та честолюбства, тяжіння до панорамності, епічності

зображення, до показу внутрішнього через зовнішнє накопичення речових подробиць» [27, с. 470].

У праці «Основи теорії літератури» визначено такі особливості напряму:

1. *Раціоналізм*. На перше місце цей напрям висуває пізнавально-аналітичне, ідеологічною основою реалізму стає філософія позитивізму та досягнення природничих та суспільних наук.

2. *Суспільно-економічний детермінізм*. Письменники пояснюють характер та вчинки героя лише його соціальним походженням та становищем.

3. *Раціоналістичний психологізм*. Велику увагу письменники реалізму приділяють дослідженню людської душі, однак вони робили це суто раціоналістично. Адже глибокий психологізм небезпечний для реалізму: в психіці людини багато позасвідомого та містичного.

4. *Міметичність* («життєподібність»). Визначальними у реалізмі були прагнення до об'єктивного та достовірного зображення дійсності.

5. *Типізація*. Тип – це образ, у якому поєднано найхарактерніші спільні вияви, риси певної групи явищ емпіричного буття. Типізація стала для реалістів найкращим способом дослідження буття [42, с. 193].

Український реалізм відрізняється від світового специфічними рисами. У другій половині XIX ст.. з'являються кілька течій напряму українського реалізму: побутово-просвітницький реалізм, революційний реалізм та натуралізм.

Засновники побутово-просвітницького реалізму розкривали теми родинних та соціальних стосунків героїв, зосереджувалися на морально-етичній проблематиці. Письменники розкривали вади суспільства, а шляхом для їх подолання вважали духовне вдосконалення та освіченість. Також яскравою ознакою цієї течії є етнографізм – докладне змалювання національного колориту українського народу [42, с. 194].

Представники революційного реалізму відкидали еволюційний розвиток суспільства, а ставили на перший план пропаганду провідної ролі пролетаріату в суспільстві. І. Франко досить критично ставився до цього напрямку, як і до реалізму в цілому [42, с. 194].

Натуралісти ставили собі за мету зобразити наукову точну дійсність. Це були спроби зробити художній твір точною копією факту.

Натуралізм характеризується такими рисами: «Зумисна вульгарність стилю автора і мови героїв; непричетність, байдужість автора до зображувальної дійсності; потужний і гострий сатиричний струмінь; широке відображення панорами сучасного життя у його технічних, побутових, професійних аспектах; розкриття найтемніших «фізіологічних» сторін людської душі» [42, с. 196].

Аналіз творчості І. Франка підтверджує наявність реалістичної концепції у творах письменника. Більше того, аналізуючи творчість письменника, можна простежити розвиток напрямку реалізму у національному літературному процесі.

Відношення І. Франка до реалістичного напрямку літератури можна прослідкувати як у поезії, так і в прозі, в яких звернення до реалізму виражається в прагненні відтворити сатиричний погляд на недоліки навколишнього світу, а також викриття важливих соціальних та морально-етичних проблем суспільства.

Тематичне багатство творчості І. Франка поєднується з різноманітністю жанрів та стилів. Характерною рисою творчого методу письменника є синтезуюча здатність. Починаючи з романтизму та реалізму, І. Франко переходить до використання цілком модерністських засобів («Перехресні стежки», «Сойчине крило», «Великий шум»).

За Літературознавчим словником, «модернізм (франц. *moderne* – новітній, сучасний) – загальна назва сукупності напрямів і шкіл у літературі та мистецтві кінця XIX – початку XX ст., які відрізняються антиреалістичною спрямованістю, тяжінням до умовних засобів художнього

зображення та вираження, духом експериментаторства. Світоглядне підґрунтя модернізму створили концепції Ф. Ніцше, А. Бергсона, Е. Гуссерля, З. Фрейда, К. Г. Юнга та ін.» [18, с. 34].

На філософські погляди Ф. Ніцше, які стали підґрунтям модернізму, вказувала С. Павличко: «Модерність існує у формі бажання знищити те, що було раніше, в надії нарешті дійти до точки, яка може називатися справжнє теперішнє, точки народження, якою позначається нова подорож... У такому визначенні модерністська історія в тексті Ніцше є діаметральними протилежностями» [41, с. 34].

У монографії Т. Гундорової «Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація» модернізм розглядається як «своєрідний культурний інтертекст, що об'єднує автора й читачів у єдиному комунікативному просторі, окреслюваному закодовуванням і розкодовуванням значень, що передають смисл «нового». Цей смисл акумулює модерністський дискурс, тобто спосіб висловлювання, що виникає на взаємодії між окремим словом і цілим текстом, конститується індивідуальним мовленням і його контекстуальними значеннями» [15, с. 10].

Попри суперечливість оцінок модернізму, його найважливішою рисою є принципово новий погляд на сутність і призначення мистецтва. Мета модерністів полягає не в створенні копії дійсності, а в самовираженні митця, витворенні нової реальності. Отже характерними рисами модернізму є експресивність, міфотворчість, новий погляд на дійсність [27, с. 342].

Митці-модерністи висувають ідею абсурдності людського буття, невідповідності законів людської логіки і принципів ворожого до людини навколишнього світу, подрібненості людської свідомості, її непокірність підсвідомим імпульсам та інстинктам. Відповідно, з'являються нові мистецькі засади модернізму: об'єктивність поступається місцем суб'єктивності, цілісність – подрібненості, життєподібність – нежиттєподібності, відображення – символізації та міфотворчості [27, с. 342].

У модерністській літературі відбувається відмова від традиційних елементів поетики, таких як сюжет, композиція, хронологічний принцип побудови та ін.

Письменники-представники цього напрямку ігнорують закони людської логіки. На зміну дослідженням цілісної людської свідомості приходить фіксування хаотичного руху людської думки, здійснюються спроби проникнути через сновидіння в світ підсвідомого [27, с. 342].

Ю. Ковалів так окреслює передумови виникнення модернізму: «Кризовий стан картезіанської моделі світу виявив неспроможність адекватно пояснити істотні явища буття, формувати художню дійсність на іманентній основі», адже логоцентричні моделі світоладу не визнавали багатства людського серця, схематизували багатогранну дійсність. Позитивізм заводив літературу в глухий кут, а реалізм втрачав визнання універсальної стильової моделі, яка, обстоюючи принципи раціоналізму, нехтувала сутністю ірраціонального, чим зацікавилася інтелектуальна думка наприкінці ХІХ ст. Закономірно виникла нова система способів зображення, утверджувана разом з новим розумінням людини, коли істотнішим вважається все особистісне, нетипове, ідіографічне» [24, с. 11].

Деякі дослідники вважають дискусійною тезу про наявність українського модернізму, оскільки термін «модернізм» вживається в українській літературі непослідовно.

Наприклад авторка монографії «Дискурс модернізму в українській літературі» С. Павличко з цього приводу зазначає: «Якщо оглянути українську літературу ХХ століття, то може здатися, що маємо справу з літературою без модернізму. Або з немодерною літературою немодерної нації. В ній немає постатей, співмірних за масштабом із Джеймсом Джойсом чи Альбером Камю, або руху, аналогічного “Молодій Польщі” не за назвою, а за внеском у національну літературу» [39, с. 9].

Дослідниця також говорить про те, що терміном модернізм іноді позначені різні явища різних періодів української літературної історії:

«Модернізм рубежу віків мав інші завдання й форми, ніж модернізм 10-х років. Модернізм 40-х, з яким пов'язані імена кількох письменників еміграції, досить критично настроєний щодо попередніх модернізмів. А поети нью-йоркської групи взагалі прагнули відмежуватися від усіх, у тому числі модерних, українських досвідів і традицій» [41, с. 12].

Також у своїй монографії С. Павличко узагальнює риси модернізму: «Пошук літературою модерності у ХХ столітті означав загострену алієнацію від модерності, яка складається з «культу розуму, ідеалу свободи, визначеного в рамках абстрактного гуманізму, а так само орієнтації на прагматизм, культ дії й успіх <...> – ключові цінності тріумфальної цивілізації, заснованої середнім класом». Саме ця алієнація лягла в основу певного типу мистецтва, що його називають модернізмом, за яким стоїть визначена філософія життя й творчості. Воно було засадничо неміметичним. Фундаментальний принцип естетики до модерної ери полягав у тому, що мистецтво імітує життя, а тому в кінцевому підсумку перед ним підзвітне: мистецтво має говорити правду про життя, докладати зусиль, щоб воно стало кращим чи принаймні більш стерпним. Звичайно, завжди існували різноманітні думки на предмет того, якого роду імітацію вважати найбільш відповідною, про те, відобразити реальне чи ідеальне, але базовий постулат, що мистецтво відображає життя, превалював на Заході від класичних часів до кінця вісімнадцятого століття, коли йому завдавали удару романтичні теорії уяви». В модернізмі нарративні й логічні моделі поезії змінилися сугестивними, амбівалентними образами й символами. Тоді ж традиційні нарративні структури й причинно-наслідкові моделі оповіді в прозі відступили перед зображенням хаотичної й проблематичної природи суб'єктивного досвіду» [41, с. 16].

Схожу думку висловлює В. Агеєва, а саме те, що різні автори часто вкладають у термін «модернізм» різний зміст. «В Україні модернізм тривалий час майже не привертав уваги дослідників, перш за все з політичних причин. Цей період трактувався швидше як прикрий епізод, ніж

як художньо значиме явище в історії нашої культури. Невизначеним залишається навіть і коло авторів, яких більш-менш однотайно визнають модерністами. Хоча подібні проблеми існують і в інших європейських літературах, та все ж певний консенсус щодо цього на сьогодні вже здебільшого вироблений» [41, с. 4].

У своїй праці «Українська імпресіоністична проза» В. Агеєва також виокремлює важливі риси українського модернізму. «Це, по-перше, переважна увага до власне естетичних, художніх вартостей, а не до суспільних потреб, рішуча вимога незаангажованості мистецтва, звільнення його від служіння позаестетичним потребам (народу, нації, трудящим тощо), а відтак і ствердження права митця творити за законами краси й художньої довершеності. По-друге, молода генерація рішуче висловила вимогу європеїзації українського письменства, взорування на нові тенденції в усьому тогочасному світовому мистецтві. Концепція літератури «для домашнього вжитку» вже видавалася анахронізмом. А відтак наголошувалося на потребі розвитку нових мистецьких стилів, заперечувався реалізм із його культом «розумної правди», загалом позитивізм і раціоналізм як способи досягнення світу» [41, с. 5].

Чимало дослідників вважають, що український модернізм почався із заперечення народницького реалізму і відповідно в модернізмі з'являються зміни традиційних форм та сюжетів, однак не заперечувалося глибше занурення в психологію людини. Модерністи на перший план висували індивідуальність особистості. У художньому тексті це реалізовано у двох вимірах: крізь індивідуальність митця (унаслідок чого проза суб'єктивується) та індивідуальність героя (на противагу реалістичному героєві як «типовому» виразникові певного суспільного прошарку чи класу), що відчужений від колективного «ми», а часто – й від усього зовнішнього світу [38, с. 266].

О. Мельник стверджує, що український модернізм «асоціюється з ідеєю автономії естетичних вартостей та емансипації людини завдяки мистецтву, з наголосом на філософії символу, з утриваленням того, що змінне й локальне



в сучасності; а, з іншого боку – з пошуком есенції явищ (есенціалізмом), з відчуттям кризи культури й антипозитивістичним переломом у філософії. Ключові ознаки раннього модернізму у сфері поезики – це експериментування, ускладненість форми, антиміметизм. Для нього прикметні долання різних табу, увага до суб'єктивності, звернення до позасвідомої сфери психіки, етична амбівалентність, відкриття тілесності як людської ідентичності, скепсис і містицизм, культ оригінальності, розходження зі смаками пересічного сприймача, кореляція елітарного й масового, популярного, еkleктизм, висока самосвідомість мистецтва, зв'язок літератури з музикою та пластичними мистецтвами, посилення сугестивності, міфологізм тощо» [34, с. 18].

Разом із літературою змінювались і читачі, які шукали інтелектуального героя, відривалися від селянської теми та шукали глибші та принизливіші тексти. Тому закономірною стала і поява модернізму в Україні. Леся Українка в листі до М. Драгоманова писала: «Тепер поміж нашою молодістю громадкою почалось таке «западничество», що багато хто береться до французької, німецької, англійської та італійської мови, аби могли читати чужу літературу <... > Я надіюсь, що, може, як більше знатимуть українці чужу літературу, то, може, згине з нашої літератури отой невдалий дилетантизм, що так тепер панує в ній» [28, с. 85].

Український модернізм мав специфічні особливості: «1) у модернізмі, як і в бароко, поєдналися романтичний та реалістичний тип творчості, проте гармонії між ними досягнути знову не вдалося. Це поєднання спричинило динамічність течій і шкіл та суперечності напряду; 2) синкретичність різноманітних течій. У західноєвропейських літературах(насамперед французькій) існувала певна послідовність течій: символізм – імпресіонізм – експресіонізм; неоромантизм – неокласицизм – неореалізм – сюрреалізм тощо; а в українській літературі всі ці течії й етапи співіснували не лише в часі, а й нерідко у творчості одного й того самого письменника. Причини цього, либонь, у тому, що модернізм «запізнівся» в Україну на 10 – 20 років,

тому письменники одночасно опанували стилі, які на заході вже «відквітли»; 3) Західноєвропейський модернізм в основному був аполітичним і дистанціювався від соціальних проблем (окрім авангарду). Український модернізм, хоч зрідка декларував такі наміри (М. Вороний, молодомузівці, неокласики), але все ж зберігав тісний зв'язок з національним, соціально-політичним життям. Це іноді негативно позначалося на художньому, естетичному рівні творів (зокрема у І. Франка, Лесі Українки, О. Олеся, М. Вороного, В. Сосюри, О. Теліги, В. Симоненка), однак увиразнювало актуальність, величезне значення і авторитет українського модерного письменства у життя нації, не давало йому(письменству) змізерніти, перетворитись на розвагу» [42, с. 214].

Модернізм увійшов в українську літературу, реалізувавшись у течіях неоромантизму, символізму, імпресіонізму, експресіонізму та неореалізму; оприявив нові світовідчуття героїв, надав творам поглибленого психологізму, привернув увагу до внутрішнього світу людини, що значно розширило тематичні межі літературних творів та оновило художні засоби.

## **1.2. Провідні ознаки неореалізму та неоромантизму в українській літературі межі століть**

Наприкінці XIX – на початку XX століття художній світ української літератури починає кардинально змінюватися. Неоромантизм стає перехідним художнім стилем між реалізмом та модернізмом.

Літературознавчий словник подає таке визначення неоромантизму: це «комплекс художніх явищ, який сформувався в останній третині XIX ст. Він генетично пов'язаний з романтизмом початку століття, але містить у собі також елементи реалістичної естетики та деякі риси декадансу. Складна взаємодія та взаємовідштовхування різнорідних тенденцій зумовили широкий діапазон оцінок цього феномену. Деякі дослідники позначають цим терміном усю українську літературу XIX ст. як бунт проти реалізму та

натуралізму, інші включають неоромантизм в більш широке поняття декаданс, треті відмежовують неореалізм, відносячи його до демократично налаштованих письменників. У найширшому розумінні сутність неоромантизму випливає з його назви. Це типологічне продовження та розвиток на новому етапі романтичних принципів відображення дійсності, протест проти застиглих норм реалізму і особливо натуралізму з його біологічним підходом до суті людської природи. Неоромантики немов би знову підносять на п'єдестал людину, зведену тогочасною наукою та філософією (дарвінізм, позитивізм Г. Спенсера) до комплексу фізіологічних інстинктів. Протистоять неоромантики також фаталізму та безвіллю символістського героя» [18, с. 340].

На думку Т. Гундорової, терміном неоромантизм позначають: «по-перше, культуру, яка лежить між символізмом, романтизмом і декадентством, по-друге, фіксують національну специфіку модерністського руху. Неоромантизм закріплює за собою смисловий простір, котрий перебуває в опозиції до натуралізму. За науковцем неоромантизм в українській культурі кінця XIX – початку XX століття активує спіритуальний свій тип першої хвилі раннього українського модернізму та культуротворчий тип» [14, с. 55].

У Літературознавчому словнику-довіднику «неоромантизм» визначають як стильову хвилю модернізму, «що виникла в українській літературі на початку XX ст. Визначальною рисою неоромантизму, на противагу романтизму з його концептуальним розривом між ідеалом та дійсністю, виявилася конструктивна спроба подолати протистояння цих конфліктно непереборних опозицій, завдяки могутній силі волі зробити сподіване, можливе дійсним, не опускаючи цього можливого до рівня інертного животіння. Найповніше неоромантизм окреслився у ліриці та в драматичних творах Лесі Українки, яка вважала реалістичний спосіб «фотографувати» довкілля «униженням свого хисту», зважувалася боронити «прапор модернізму» і не «зректися прапора новоромантичного»,

витворюючи своїм поривом «у блакить» основу для естетичних та націотворчих осяянь в українській поезії» [31, с. 492].

Леся Українка стала першою хто обґрунтував неоромантизм, надала йому теоретичного осмислення. У процесі аналізу драми Г. Гауптмана, у своїй статті «Найновіша суспільна драма, висловлює свої думки щодо диференціації романтизму та неоромантизму дослідниця твердить: «В драмі «Ткачі» проявляється віяння новоромантизму з його прагненням до звільнення особистості. Старий романтизм прагнув звільнити особистість, – але тільки виняткову, героїчну, – від натовпу; неоромантизм прагне звільнити особистість у самому натовпі, розширити її права, дати їй можливість знаходити собі подібних або, якщо вона виняткова і при тому активна, дати їй можливість підвищувати до свого рівня інших, а не знижуватися до їх рівня, не бути в альтернативі вічної моральної самотності або моральної казарми» [29, с. 236].

У неоромантизмі відроджуються традиції класичного романтизму першої половини XIX століття, але на вищому етапі суспільно-духовного розвитку. Для цієї літературної течії характерно те, що неоромантики на перше місце поставили чуттєву сферу людини, емоційно-інтуїтивне пізнання; також письменники повернулись до символізму, змальовували не масу, а одну яскраву індивідуальність; зовнішні події відступають на другий план, неоромантики часто вдаються до зображення фантастичних образів, ситуації, сюжетів. Специфічною рисою українського романтизму є те, що він вивів поняття нації за межі селянства, акцентував увагу на провідній ролі інтелігенції [42, с. 217].

Великий вплив на письменників «неоромантизму» мала теорія «надлюдини» німецького філософа Фрідріха Ніцше, адже сильна та вольова особистість завжди була в центрі творчості неоромантиків: «У системі персонажів неоромантизму найважливіше місце посідає герой в прямому розумінні – непересічна, сильна духом та тілом особистість, яка вступає в конфлікт з оточуючим її натовпом, ворожою природою, несприятливим

збігом обставин та самим фатумом. Зокрема, слід відзначити сформований в цю епоху тип героя-мислителя, аналітика, який перемагає обставини не силою м'язів, а могутністю інтелекту. На відміну від умовного романтичного героя поч. ХХ століття, герой неоромантиків конкретніший, життєво реальний – відчувається школа реалізму середини століття» [18, с. 340].

Також вплив ідей Ф. Ніцше можна помітити в таких рисах українського неоромантизму: «витворення в собі «аристократа духу», дотримання принципів «вищої моралі», естетизм як провідний принцип буття. Культивування цих положень зумовлена критичним, вкрай незадовільним станом буття української спільноти, а також значною мірою близькістю українського та німецького менталітетів» [39, с. 155].

Творчість неоромантиків містить в собі елементи романтизму початку ХІХ ст., тому проблематика творчості неоромантиків обіймає такі характерні для романтичного світовідчуття питання, як заперечення філістерства, інтерес до природи, екзотики, прагнення збагнути глибини внутрішнього світу людини, відобразити його суперечності. Ці порушені проблеми мають в собі конкретність та життєву достовірність [18, с. 340].

Можна простежити великий інтерес неоромантиків до втілення екзотичних описів різних регіонів світу. Також описи сучасного їм міста, його темної сторони разом з елементами жахливого, ірреального, таємничого [18, с. 341].

Відбулися також суттєві зміни у жанровій системі та стильових ознаках літературного твору: «головне місце посідають великі епічні форми (роман, повість), хоча й малі форми (новела, балада, вірш) продовжують розвиватися. У стильовому відношенні оповідна техніка набуває рис лаконізму, прагнення до об'єктивності та завершеності домінує над метафоричністю, суб'єктивністю та фрагментарністю стилю романтиків. Досвід неоромантиків був широко використаний в літературі ХХ ст. на найрізноманітніших рівнях. Складна інтрига, динамічний сюжет, детективна загадка, сильний і сміливий герой-індивідуаліст» [18, с. 341].

Період 1900–1920-х рр. пов'язаний із поступовим входженням терміну «неореалізм» в українську літературу. Письменники та літературознавці не відразу стали використовувати термін «неореалізм», вони шукали термін яким би можна було позначити новий вид реалізму: «М. Хвильовий увів термін «революційний романтизм» та «вітаїзм» у значенні нового реалістичного стану художнього мистецтва. Літературознавець О. Колтоновська до термінологічного визначення «неореалізм» спочатку користувалась словосполученням «ліричний реалізм», М. Доленго у власних дослідженнях прирівнював назви: інтуїтивний реалізм – мальовничій реалізм – неореалізм. Проте всі визначення певною мірою відбивали суттєві особливості нового стилю, який складався у цю пору, однак жодне з них не закріпилося в літературознавстві, окрім назви «неореалізм» [44, с. 153].

Серед літературознавців нема одноголосної думки про природу неореалізму: «це напрям / течія / тенденція реалізму чи таки модернізму і постмодернізму. Наприклад, В. Келдиш розглядає неореалізм як «течію реалізму», В. Пахаренко – як «течію модернізму». Крім того, зазвичай літературознавці акцентують увагу лише на одному аспекті розвитку неореалізму, найчастіше аналізують його на тлі модерністських або постмодерністських художніх явищ. Таким чином, у сучасному літературознавстві відсутня чітка концепція неореалізму» [10, с. 27].

І все ж на позначення трансформації класичного реалізму у модернізм через розвиток стильової течії, яку називають соціально-психологічним, або романтичним, імпресіоністичним чи лірико-психологічним реалізмом, найбільш підходить назва «неореалізм» [42, с. 244].

У Літературознавчому словнику-довіднику заходимо таке визначення терміну «неореалізм»: «це стильова течія в українській літературі, яка виявила себе у 20-ті ХХ ст., зокрема у творчості Г. Косинки, В. Підмогильного, Є. Плужника, Б. Антоненка-Давидовича, у 60–70-ті – у Гр. Тютюнника та ін. Поставши на ґрунті класичного реалізму, але не сприйнявши лінійно міметичного принципу «зображення життя у формах

життя», неореалісти визначали свій концептуальний принцип між документальною достовірністю, філософсько-аналітичним заглибленням у дійсність та ліричною стихією; подеколи промовиста деталь для них значила більше, ніж розгорнутий за всіма правилами реалістичного письма сюжет. Неореалізм означає також подолання дистанції між суб'єктом та об'єктом зображення, притаманної класичному реалізмові. Подібні тенденції спостерігалися і в літературах інших країн, зокрема в італійському веризмі» [31, с. 492].

У «Літературній енциклопедії термінів та понять» виокремлюють такі стильові риси неореалізму: точність документального фільму чи журналістської хроніки; ігнорування естетичного аспекту літературного стилю; відкидання стильових норм; розмовна, підкреслено «не літературна» мова з діалектизмами та жаргонною лексикою (імітація живої мови) [23, с. 639].

У «Малій літературній енциклопедії» неореалізм висвітлюється як «напрямок, що виник в мистецтві і літературі, як реакція проти «лівих» течій (кубізм, футуризм, дадаїзм, і багато інших) і вертається до тематичного, «ідейного» реалізму й натуралізму. В українській літературі до неореалістів належать: Т. Бордуляк, М. Коцюбинський, В. Стефаник, В. Винниченко і багато інших» [32, с. 138].

Л. Рева-Левшакова у своїх статті твердить, що поняття «неореалізм» прийшло у літературу з філософії: «Філософське значення неореалізму полягає у створенні універсальної теорії пізнання, в основі котрої – поєднання науки (зокрема лінгвістики), філософії, етики та естетики. Неореалісти зробили найбільший внесок у формування сучасної парадигми, основним принципом котрої є принцип універсалізму в аналітичних поглядах на життя та рецепція між різноманітними школами і напрямками. Мабуть, тому в західноєвропейських країнах та Америці неореалізм є одним із основоположних різновидів університетської філософії, яка має впливову програму у викладанні гуманітарних наук» [44, с. 154]. Дослідниця

виокремлює такі концепції у творчості неореалістів: «Спираючись на філософську традицію попереднього часу, неореалісти значну увагу приділяли своїм новотвореним ідеям атомізму, інстинктивності, раціональній чуттєвості, науковим знанням, політичним, соціальним та ментальним основам у їхньому органічному взаємозв'язку для розуміння реальності буття. Ці концепції органічно пов'язані із своєрідним позначенням першої третини ХХ віку, а також художньо відобразились у літературних творах [44, с. 154].

З. Потапова розглядає неореалізм як «повернення до реалістичних традицій, вільних і від клерикального обскурантизму, і від наслідування модернізму; у той же час це й реалізм «нових часів», який відображає сучасну дійсність у її протиріччях» [43, с. 232]. Дослідниця вказує на обмеженість методу неореалізму: «нездатність глибоко розкрити проблеми повоєнної дійсності, показати протиріччя і багатогранність духовного світу людини. Емпіризм, натуралістичні «шматки життя» підмінюють зображення глибинних духовних колізій. Деякі неореалісти не знайшли нових тем, розчарувалися в попередніх ідеалах, піддалися модерністським впливам» [43, с. 233].

О. Дорошкевич був одним із перших, хто звернувся до дослідження неореалізму в літературі: «Розвиваючи тему співвідношення реалізму і неореалізму, О. Дорошкевич приділяв увагу кільком факторам: по-перше, фактору традиції (як засвоєння письменниками попереднього творчого досвіду); по-друге, фактору історичному (як елементу конкретних умов); по-третє, фактору ментальності («адже мистецтво – продукт національної творчості кожного народу»); по-четверте, фактору індивідуальної обдарованості письменника (який так само помітно впливає на характер ставлення до творчої спадщини інших майстрів). У різних працях ці факти відбиваються як головні у природі різниці між реалізмом та новим реалізмом» [44, с. 159].



На думку М. Зерова, у мистецтві 1890-х рр. та перших десятиліть ХХ ст. існувало «двовластя в літературі неореалізму та неоромантизму». Письменник називав неореалізм «новим – витонченим – реалізмом», який не був позбавлений впливу неоромантичної естетики. Перехід від реалізму до неореалізму М. Зеров не вважав механічно-формальним процесом. [27, с. 31].

Неореалізм загалом використовує зображальні засоби класичного реалізму (зосередження на повсякденній сучасності, побутовій атмосфері, соціальній проблематиці), однак має і свої специфічні особливості: поглиблення психологізму; органічне поєднання пізнавально-аналітичної та естетико-творчої настанови; зникнення схематизму типу, який перетворився на характер, поєднуючись із символізмом; внутрішні психологічні чи зовнішні соціальні суперечності виступають як вияви метафізичного конфлікту добра і зла [42, с. 245].

У неореалістичних творах відсутня деперсоналізація персонажа, проблеми буття осмислюються в нерозривному зв'язку з проблемами людини, яка цікавить письменників як неповторна особистість [9, с. 23].

Як і представники неоромантизму, неореалісти цікавилися «проблемою боротьби двох антитетичних «Я» в душі людини, болюче само становлення характеру, відчуження особистості у суспільстві. Проте якщо неоромантики йдуть міфологічним та естетичними шляхами («Лісова пісня» Лесі Українки, «Айстри» Олександра Олеся), то неореалісти вдаються до естетизації повсякденної життєвої конкретики. Якщо неоромантики показують естетико-гуманістичний ідеал як мрію, ілюзій, видиво прийдешнього, то неореалісти через показ особливого, виняткового наближають конкретну реальність до ідеалу, а ідеал – до реальності» [42, с. 246].

Отже, неореалізм та неоромантизм – це стильові течії модернізму на межі ХІХ – ХХ століть. Сутність неоромантизму виявляється в утвердженні нової ідеології, зорієнтованої на ідеали суспільства свідомих особистостей. Найважливіша прикмета неоромантизму – це нове розуміння герою як самодостатньої людини, цінність його індивідуальності. Для творів

неореалізму характерна документальна достовірність та філософське заглиблення у дійсність та внутрішній світ героя.

### 1.3. Жанрові особливості повісті

Повість досі залишається найменш дослідженим та найбільш дискусійним жанром епічної прози. У теоретично-літературних працях знаходимо думки про те, що жанрові особливості повісті важко визначити, адже вона має схожі елементи з жанром роману та оповідання. Оскільки межі повісті «розмиваються з обох боків», тобто з боку великих та малих епічних форм, то нерідко відношення того чи іншого твору до жанру повісті потребує певну кількість аргументацій [37, с. 2].

Та незважаючи на складність точного визначення терміну «повість», ця художня форма цілком самобутня і грає важливу роль в художньому осмисленні дійсності.

У книзі «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» знаходимо таке визначення цього неоднозначного жанру: «Повість – один з різновидів епічного роду, сутність якого в найширшому значенні визначена етимологією: це те, що оповідається, завершена і досить широка оповідь про ту чи іншу подію або особу» [27, с. 293].

«Великий енциклопедичний словник» подає таке визначення жанру повісті: «прозаїчний жанр нестійкого обсягу(переважно середнього між романом та оповіданням), який прагне до хронікального типу сюжету, який зображує природній потік життя. Сюжет повісті позбавлений інтриги і зосереджений навкруги головного героя, доля якого розкривається в межах подій-епізодів» [4, с. 230].

У «Основах теорії літератури» В. Пахаренко позначає, що повість – це «розповідний прозовий твір(зрідка віршовий), що за широтою охоплення життєвих явищ наближається до роману, але здебільшого має одну сюжетну лінію та меншу кількість персонажів. Назва «повість» (від «повідувати» –

розповідати) виникла ще в руській літературі («Повість минулих літ»). Проте прикмети цього жанру окреслилися тільки у ХІХ ст.. Перша україномовна повість – «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка(1833р.)» [42, с. 73].

Термін «повість» не має точного відповідника в західноєвропейських мовах. У російській та українській літературознавчій традиції повістю називається будь-яка більш-менш ґрунтовна оповідь (анонімна або без автора, в прозі чи в віршах), що належить стародавнім літературам. Особливо слід виділити використання терміну в старослов'янській літературі, де під цим малося на увазі сказання, повчання, літописний ізвод [27, с. 230].

Повість, як одна з літературних форм, у сучасному розумінні з'являється наприкінці ХVІІІ-ХІХ ст. Складність її чіткої термінологічної детермінації пояснюється як відсутністю однозначного аналогу в західноєвропейських мовах, так і складним розмежуванням з романом та оповіданням. Повість відрізняється від роману характером подій, які зображують дії, що більш зосереджені на повсякденності та послідовному плині часу на відміну від динамічності роману та новели [27, с. 230].

Письменники та літературознавці неодноразово намагалися визначити критерії відмінності *повісті* від інших жанрів епічної прози. Ще на початку ХІХ століття повістями називали і оповідання, і твори, значно більші обсягом. У цей же час в науковий обіг упроваджується й термін *роман*.

На Заході ще в період пізнього Середньовіччя словом «роман» позначали будь-який твір, писаний не латиною. У Англії жанр, який називаємо *романом*, має визначення *novel*. А в Україні, як і Росії, аж до кінця ХІХ ст.. терміни «повість» і «роман», уживали до подібних між собою за якісними характеристиками творів, причому автори, що більше притримувалися вітчизняної традиції, віддавали перевагу першому з них, а зорієнтовані на запозичення – другому. Не дивно, що й теперішні жанрові визначення творів того періоду не завжди збігаються з авторськими. Панас Мирний та Іван Білик назвали свій твір «Хіба ревуть воли як ясла повні?»

повістю. Те ж саме – і з «Повією» Панаса Мирного, «Перехресними стежками» І. Франка та іншими творами того періоду, що їх тепер відносять до романів [27, с. 230].

М. Гоголь у «Книзі словесності для руської молоді» пише, що повість обирає предметом свого зображення життєві випадки, які могли статися з кожним [8, с. 240].

Для повісті характерний порівняно повільний розвиток дії, рівний ритм розповіді, відносна простота композиції та домінують статичні складники: положення, душевні стани, пейзажі, описи, об'єднані часто за принципом нанизування. Фінал повісті здебільшого відкритий і впливає з логіки розвитку подій, а не протистоїть їй, як у новелі [27, с. 230].

За Д. Нитченко, повість – це «розповідно-описовий твір більшого розміру, ніж оповідання. Повість різниться від оповідання ще й тим, що в ній змальовується низка подій в житті людини чи кількох людей протягом довшого часу. Давніше повістями називали й різні короткі розповідні твори. Лише у XIX – XX столітті термін « повість» закріпився за творами середнього розміру з розвиненим сюжетом, де увага автора чи групи людей» [38, с. 49]. Також Д. Нитченко виокремлює такі жанрові різновиди повісті: історична, науково-фантастична, соціально-побутова, пригодницька та біографічна [38, с. 49].

Дослідниця К. Ганюкова акцентує на пригодницькому елементі для визначення жанрових різновидів пригодницької повісті, а саме історико-художньої, художньо-історичної, історико-пригодницької та філософсько-історичної повісті. Зокрема для історико-пригодницької повісті характерні «перипетії белетристично-пригодницького сюжету», а філософсько-історична повість вирізняється філософським трактуванням взаємин людської особистості з історією та суспільством, проблемами влади [7, с. 22].

Зміст жанру повісті в цілому висвітлює певний аспект відношень людини та світу в їхньому розвитку і становленні. Будучи середнім епічним жанром, повість вичленовує якійсь один бік дійсності з усього різноманіття

життя – це її епічний план. Але для повісті характерним є і суб'єктивований момент – ліричний план, що містить мотивацію звернення автора саме до даної сфери буття. [5, с. 90].

Відношення між героями повісті можуть не мати жодного значення. Міжособистісні конфлікти загострюються тільки тоді, коли випадає із своєї особистої дійсності або коли герой притримується інших духовних, моральних норм, які відрізняються від норм його оточення. Саме тому в повісті предметом зображення стають окремі аспекти багатогранних відношень людини та дійсності [11, с. 92].

Як зазначав М. Гоголь, часопростір повісті орієнтований на відтворення дійсності в окремих картинах, коли події відбуваються у «віддаленості часу». Саме тому герої зображуються в одній часовій площині [8, с. 245].

У повісті єдність часопростору – це єдність всього сюжету, а не окремого епізоду, як це буває у романі. У реалістичній повісті події відбуваються у хронологічній послідовності. Наприклад у лірико-психологічній повісті минуле зображується як духовний досвід і розкривається з точки зору автора, стає формою втілення проблематики, яка є актуальною для часу, в якому живе автор [11, с. 118].

Жанровий тип подій характеризується тим, що його художня семантика пов'язана з відтворенням життя як процесу в системі зображення того, що вже відбулося, це і визначає хронологічний принцип оповіді в повісті [11, с. 118].

Для жанру повісті важлива єдність оповідального тону, її «природній» сюжет, що зливається в цілісний ряд епізодів, подій, описів, які замінюють один одного по мірі того, як іде час у повісті.

За словами літературознавця М. Утехіна, для повісті останніх років характерне: «заглиблення історичного погляду на дійсність, яка розглядається у єдності минулого, теперішнього та майбутнього, прагнення відобразити в творі образ часу, образ історії, збільшення масштабу епічного

бачення світу, часових координат людського буття» [48, с. 5]. Сенс повісті на думку дослідника, полягає не в тому, щоб познайомити читача із суб'єктивним зображенням життя, а в тому, щоб глибоко, в живих образах розкрити це життя перед читачем [48, с. 86].

Отже жанру повісті властиві: розгорнутий ряд подій, взаємозалежність частин твору, кожна з яких висвітлює епізод, що відіграє важливу роль у долі героїв; перехід від одного епізоду до іншого відбувається плавно і не залишають за собою відчуття незакінченості; другорядні герої залишаються на другому плані і допомагають лише глибше розкрити психологічний світ головного героя. Це дає змогу зробити висновок, що у літературному процесі, у жанровій системі будь-якого історично-літературного періоду повість завжди була самодостатньою епічною формою, яка виявляла свій жанровий потенціал і активно взаємодіяла з іншими видами епічної прози.

### **Висновки до першого розділу**

У першому розділі нашого дослідження ми зробили спробу прослідкувати розвиток модернізму в українському літературному процесі, з'ясували провідні риси неоромантизму та неореалізму, а також жанрові особливості повісті.

Наше дослідження дозволяє зробити висновок, що модернізм в українській літературі існував, навіть якщо він не був тотожний світовому.

Кожний літературний напрям має як свої особливості так і схожі риси. В історії літератури проходять упорядковані зміни напрямів і стилів, на одному історичному етапі цілком можуть існувати декілька шкіл та методів літератури. Не можливо заперечити факт того, що модернізм та реалізм не схожі один на одного і в першу чергу їх відрізняє те, що вони висвітлюють різні теми. У модерністській літературі письменники пишуть про свої почуття, особистий погляд на життя, також письменник може змінювати світ так як хоче, незалежно від того які суспільні явища відбуваються навколо. У

реалізмі на першому плані виступають не особисті почуття, а передача типових ситуацій, а особистість нерозривно пов'язана з суспільством.

Хоч деякі науковці мають сумніви щодо існування модерністського напрямку в українській літературі, можна простежити та виокремити його характерні ознаки, такі як суб'єктивне ставлення до дійсності, відмова від традиційної побудови твору, використання елементів фантастики, модернізація міфів. Письменники модерністського напрямку зображували особистість самотню та ізольовану від світу, яка переживає через абсурдність буття.

Письменники, що працювали у напрямі реалізму навпаки намагалися зобразити події якомога об'єктивніше, без упередженого ставлення. Ідеологічною основою реалізму стає філософія позитивізму та досягнення природничих та суспільних наук. Письменники пояснюють характер та вчинки героя лише його соціальним походженням та становищем та прагнуть до об'єктивного та достовірного зображення дійсності.

Існує твердження про те, що саме реалізм у різних його проявах був пріоритетним в творчій свідомості Івана Франка, однак літературна обізнаність письменника сягає далі одного напрямку і торкається нових йому літературних тенденцій. У Франка є ряд творів, у яких присутні і реалізм, і модернізм. Завдяки такому індивідуальному творчому методу Франко збагачував засоби художнього зображення, урізноманітнював індивідуальний стиль. Це сприяло не тільки для розвитку літератури загалом, а тримає цікавість читачів та літературознавців до сьогодні.

Також у першому розділі ми розглянули неоромантизм та неореалізм у контексті модернізму. Їхнє формування припадає на епоху фундаментальних змін у культурному житті країни на межі століть XIX – XX століть.

Неоромантичні тенденції на Україні були реакцією на зміну суспільної свідомості. Сутність неоромантизму виявляється в утвердженні нової ідеології, зорієнтованої на ідеали суспільства свідомих особистостей.

Найважливіша прикмета неоромантизму – це нове розуміння герою як самодостатньої людини, цінність його індивідуальності.

Неореалізм – це стильова течія, що постала на ґрунті класичного реалізму. Можна виокремити такі риси неореалізму: точність документального фільму; ігнорування естетичного аспекту літературного стилю; відкидання стильових норм; розмовна, підкреслено «не літературна» мова; буття осмислюються в нерозривному зв'язку з проблемами людини, яка цікавить письменників як неповторна особистість.

Для того, щоб глибше проаналізувати повість Франка «Перехресні стежки» у першому розділі ми окреслили основні ознаки повісті. Отже жанру повісті властиві: розгорнутий ряд подій, взаємозалежність частин твору, кожна з яких висвітлює епізод, що грає важливу роль в долі героїв; перехід від одного епізоду до іншого відбувається плавно і не залишають за собою відчуття незакінченості; другорядні герої залишаються на другому плані і допомагають лише глибше розкрити психологічний світ головного героя. Це дає змогу зробити висновок, що у літературному процесі, у жанровій системі будь-якого історично-літературного періоду повість завжди була самодостатньою епічною формою, яка виявляла свій жанровий потенціал і активно взаємодіяла з іншими видами епічної прози.



## РОЗДІЛ 2

# КОНЦЕПЦІЯ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В РЕЦЕПЦІЇ

## І. ФРАНКА

### 2.1. І. Франко як теоретик літератури

Серед видатних представників української інтелектуальної еліти ХІХ – ХХ століття чільне місце належить Іванові Франку.

У постаті І. Франка органічно поєднувалася діяльності митця та науковця. Він був не лише видатним письменником, а й перекладачем, літературознавцем, етнологом, філософом, публіцистом та громадським та політичним діячем. Бібліографія І. Франка досягає близько трьох тисяч наукових та науково-популярних праць.

Входження І. Франка в українську літературну критику було закономірним. Після вступу молодого письменника на філософський факультет Львівського університету, його відразу втягнуло в літературне життя. Про період свого навчання в університеті він писав: «Я пристрасно прагнув знання, але одержав тільки мертвий крам, а його треба було проковтнути, якщо бажалося дістати цісарсько-посольську посаду. Студіювання ради хліба, а не науки – це було гасло тодішнього Львівського університету, може, крім єдиного винятку, – історика професора Ліске, але я не ходив на його лекції. Я розчарувався, відчув огиду і почав шукати знання поза університетом» [55, с. 156].

Байдужість, яка панувала у діяльності Львівського університету та відсутність доброї критичної школи у Львівському університеті позначилися на літературознавчому мисленні І. Франка того часу. Уже в перших статтях, надрукованих у журналі «Друг» («Слівце критики», «Літературні письма») були помітні прояви новітнього критичного мислення і серйозні вимоги до літературного твору [16, с. 6]. Це були своєрідні анотації та рецензії, які розкривали проблеми критики та суспільства: «Критика ніколи не повинна

відривати проїздовий від общества і общественного життя, бо, по-перше, тоді аж стійність того проїздова стане перед нашими очима у властивім світлі, а, по-друге, лиш таким способом зможе критика стати сильним фактором у суспільності і впливати і на поступ її мислей. Критика, де розбирається наука «для самої науки», рівно як і критика, де штука і її ідеали суть самі для себе найвищою ціллю, — тепер уже цілком уступила критиці соціальной, де життя і його відносини, а не що іншого становлять найвищу ціль штуки і науки» [51, с. 26].

Перші статті І. Франка закарбували прикмети його критичних текстів, які завжди вирізняли його статті з потоку інших. Критик розкривав свої методологічні засади, теоретичні узагальнення аналізованих матеріалів і водночас вдавався до образних засобів та стильової виразності.

Формування творчого методу І. Франка припало на період розквіту філософії і практики позитивізму. В руслі літературно-критичного дискурсу цього часу Франко пише статтю «Життя і побут сучасного селянина на Україні і у Франції», в якій розглядає повість І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря».

Ранній період літературно-критичної діяльності Франка закінчується полемічною статтею «Література, її завдання і найважливіші ціхи». Цю працю радянські франкознавці канонізували як «маніфест революційно-демократичної естетики», що відповідала усім канонам «російських революційних демократів» [35, с. 1].

«Література, її завдання та найважливіші ціхи» була написана в 1878 р. в час нового піднесення революційного руху в Україні: «У статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» відбився результат тривалої боротьби передових сил українського суспільства як проти політичної, так і проти літературної програми буржуазно-націоналістичного табору, проти консерватизму і войовничої реакції» [3, с. 404].

Знаковим у цій праці стало те, що «Франко виступив, насамперед, як літературний критик, заманіфестувавши свої думки не тільки про літературу,

а й – опосередковано – про власне літературну критику. Франко вийшов далеко за межі не тільки естетичних і літературно-критичних уподобань «естетиків-правдян», а й таких же уподобань «російських революційних демократів». При цьому він накреслив окремі, але принципово дуже важливі контури теорії літературної критики, які розвиватиме далі упродовж усієї своєї критичної практики» [35, с. 2].

Також у статті «Література, її завдання та найважливіші ціхи» закладена сутність Франкового розуміння реалізму, який, «передбачав реалістичне зображення конкретних, чітко визначених життєвих реалій. Якщо пригадаємо, яким було тодішнє життя української людності, як писав про нього Франко в інших своїх тодішніх публікаціях, то стане самозрозумілим, що йшлося насамперед про «злі боки існуючого порядку». Тим самим визначалося й основне завдання критики – орієнтувати літературу на їх зображення. А відтак аналізувати, судити й оцінювати літературу на основі того, як вона справляється з цим завданням» [35, с. 2].

Становлення І. Франка як літературного критика відбулося у 70 – 80-ті роки XIX ст. Він писав: «Пристаюючи до оцінки твору літературного, я беру його поперед усього як факт духовної історії даної суспільності, а відтак як факт індивідуальної історії даного письменника, т. є стараюсь приложити до нього метод історичний і психологічний. Вислідивши таким способом генезис, вагу і ідею даного твору, стараюсь поглянути на ті здобутки зі становища наших сучасних змагань і потреб духовних і культурних, запитую себе, що там находимо цінного, повчаючого і корисного для нас, т. є попросту, чи і оскільки даний автор стоїть того, щоб ми його читали, ним займалися, над ним думали і про нього писали» [50, с. 23].

Протягом 80-90-х років XIX ст. І. Франко стає критиком-професіоналом, його праці друкуються на сторінках різних часописів.

У статті «Конечність реформи учення руської літератури по наших середніх школах» написаної у 1894 р., І. Франко розкриває своє розуміння завдань літературної критики: «Про критичну аналізу творів, про виказання

їх живого зв'язку з життям автора, його поглядами і переконаннями, і життям суспільним, серед котрого автор жив і писав, про оцінку суспільної вартості поезії і її впливу на сучасних і потомних – про все те, що становить “суть” сучасної критики, нема ані мови в гімназії» [50, с. 12].

На початку 90-х років XIX ст. І. Франко виробив власні літературно-критичні принципи, відповідно до яких цінність твору визначалася у культурно-історичному контексті [16, с. 18]: «Що для нас правдиве, для інших, пізніших, може вже не зовсім правдиве. Головна річ: відповідно поставити питання і дати на нього відповідь, згідну зі звісними нам фактами. Інші будуть мати більше фактів або розумітимуть наші факти не так, як ми, то й відповідь їх буде інша» [51, с. 7].

Отже, на зламі XIX – XX століть І. Франко звертається розглядати предмет і завдання літературної критики, її специфіку, жанрову диференціацію літературно-критичних творів. Письменник постав дослідником літературного процесу, який заклав основи, що набули значного розвитку у наступному столітті [16, с. 18].

## **2.2. Концепція розвитку української літератури в рецепції І. Франка**

За літературно-критичними працями І. Франка можна простежити його шлях від зречення старих авторитетів до визнання модерних підходів. Еволюція письменника від утвердження тільки реалістичного до пошуку естетико-психологічних чинників стала початком модернізаційного процесу в історії вітчизняної літератури.

Б. Тихолоз, розглядаючи літературознавчі концепції І. Франка, вважає, що і сьогодні теоретико-літературна концепція письменника залишається недостатньо вивченою. Автор статті наголошує: «Як учений-філолог широкого профілю, фольклорист, літературознавець і критик, він досить часто виступав у жанрі монографічного, монотекстуального аналізу.

Особливо треба відзначити його глибокі, методологічно вивірені студії окремих творів:

– *української усної народної словесності* («Студії над українськими народними піснями» та низка інших фольклористичних праць, ось як «Пісня про знесення панщини», «Пісня про правду і неправду», «Козак Плахта. Українська народна пісня, друкована в польській брошурі з р. 1625», «Найстарша українська народна пісня» та ін.)

– *давньої літератури* (докторська дисертація «Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія» та низка дрібніших праць: «Слово о Лазаревѣ воскресеніи. Староруська поема на апокрифічні теми», «Слово про збурення пекла. Українська пасійна драма», «Притча про гадюку в домі», «Притча про сліпця і хром ця» й ін.)

– *нового українського письменства* («Дещо про «Марусю» Л. Боровиковського та її основу», «[«Хто винен» Карпенка-Карого (І. Тобілевича)]» та ін.), зокрема Т. Шевченка («Причинки для оцінення поезій Тараса Шевченка. 1. «Гайдамаки», «Темне царство. Студія з приводу Шевченкових поем «Сон» і «Кавказ», «Передне слово» до видання «Перебенді» Т. Шевченка, «Тополя» Т. Шевченка», «Наймичка» Т. Шевченка», «Тарас Шевченко і його «Заповіт», «Шевченкова «Марія» та ін.

– *чужих літератур* («Гомерова Одиссея», «Антигона». Драматична дія Софокла», «Гордон Байрон. Чайльд Гарольдова мандрівка», а також багато інших праць, поміж яких виділяється концептуальною цілісністю цикл передмов-моноінтерпретацій до драм В. Шекспіра у перекладах П. Куліша)

– численні аналітичні рецензії на «свіжі», щойно опубліковані твори тогочасної літератури» [46, с. 22].

У полемічній статті «Відповідь критикові «Перебенді»» І. Франко підкреслює, що для повного розуміння естетичної системи письменника, необхідний аналіз кожного окремого твору: «Хто не зуміє розібрати одного твору, той тим менше потрапить розібрати всі. Противно, розбір усіх творів і

вірна (для даного часу) їх оцінка можлива тільки на підставі спеціальних розборів поодиноких творів. Правда, кожний такий детальний розбір з конечності мусить бути трохи односторонній, але се нічого не шкодить; той, хто розбирає всі твори на підставі таких детальних розборів, дуже легко простим порівнянням усуне всі такі односторонності» [50, с. 311].

Письменник розкриває методику аналізу твору «Пристаюючи до оцінки твору літературного, я беру його поперед усього як факт духовної історії даної суспільності, а відтак як факт індивідуальної історії даного письменника, т. є. стараюсь приложити до нього метод історичний і психологічний. Вислідивши таким способом генезис, вагу і ідею даного твору, стараюсь поглянути на ті здобутки з становища наших сучасних змагань і потреб духовних та культурних, запитую себе, що там находимо цінного, поучаючого і корисного для нас, т. є. попросту, чи і оскільки даний автор і даний твір стоїть того, щоб ми його читали, ним займалися, над ним думали і про нього писали» [50, с. 311].

Автор книги «Іван Франко і проблеми теорії літератури» М. Гнатюк зазначає: «У 80-ті – на початку 90-х років найбільший вплив на праці І. мала філософія позитивізму, яка у літературознавстві постала у культурно-історичній методології І. Тена. Її основний концепт орієнтує на пізнання літературного твору в контексті духовної культури народу, врахування впливу на нього середовища, історичного моменту... Позитивізм впливає не тільки на літературно-критичні праці І. Франка 80-х років («Хуторна поезія Пантелеймона Куліша», «Формальний і реальний націоналізм», «Конечність реформи учення руської літератури по наших середніх школах», «Адам Міцкевич у літературі руській», «Анатолій Патрикійович Свидницький» та ін.), а й на його теоретичні дослідження, зокрема працю «План викладів літератури руської. Спеціальні курси», в якій І. Франко детально охарактеризував культурно-історичну школу» [16, с. 19].

Про характерні риси позитивізму у літературно-критичній діяльності теоретика пише Р. Голод: «Характерним для літературно-критичної

діяльності І. Франка у рамках позитивізму є історизм, генетичний підхід до явищ художньої творчості; розуміння художнього твору як органічної фіксації «духу» народу в різні історичні моменти його життя. Літературно-критичні праці Івана Франка незаперечно доводять вплив філософії позитивізму на формування естетичної свідомості письменника. Звичайно, цей вплив був інтенсивним у ранній період його творчої діяльності, однак і на схилі літ Франко демонструє відданість позитивним основам мислення...суть Франкового розуміння цього філософського напрямку, яка не зводиться до вузькоматеріалістичного тлумачення, а передбачає ще й ідеальні виміри для його здобутків у процесі духовного розвитку людства» [12, с. 88].

Також Р. Голод розглядає вплив М. Драгоманова на творчість І. Франка: «Саме Драгоманов привернув увагу молодого Франка до творів Флобера, Золя, Шпільгагена, Діккенса. Причетний Драгоманов і до формування синтезуючої здатності творчого методу І. Франка, оскільки, впливаючи на свідомість письменника, він певною мірою збалансовував його романтичне світосприйняття прагматичною «заземленістю» світогляду, «дисциплінував» свого учня, не дозволив йому загубитися тільки в інтимній ліриці та популярних на той час настроях «світової скорботи». Франко погоджувався з висунутими Драгомановим і співзвучними з ідеями європейських позитивістів вимогами науковості, народності літератури, її соціальної заангажованості, скерованості на аналітичне дослідження дійсності» [12, с. 93].

У ранній період творчості орієнтирами Франка були «раціоналізм, науковість, життєподібність і життєвідповідність, універсальний детермінізм, опора на факт. Усе це зближувало його творчий метод із загальними тенденціями у розвитку світової літератури, особливо ж із способом зображення життя, виробленим французькими реалістами і натуралістами» [12, с. 94]. .

В останні десятиліття XIX століття починається гостра критика філософії позитивізму, яка торкнулася розвитку літературознавства. Поняття «науковість» та натуралістичні теорії почали втрачати функцію визначального чинника в літературознавчому аналізі [16, с. 19].

Зміни у загальнофілософських тенденціях безперечно впливали і на літературно-естетичні погляди І. Франка. Його статті «Слово про критику» (1896), «Із секретів поетичної творчості» (1898), «Принципи і безпринципність» (1904), «Старе й нове в українській літературі» наочно демонструють зміну естетичної парадигми І. Франка під впливом антипозитивістського зламу у філософії [16, с. 19].

Також протягом 1898-1899 років Іван Франко вів рубрику «З чужих літератур» в «Літературно-науковому віснику», в якій аналізував найвизначніших постатей тогочасної європейської літератури (статті про Гергарта Гауптмана, Еміля Золя, Георга Брандеса, Альфонса Доде, Генріка Ібсена, Детлефа фон Лілієнкрона, Конрада Фердінанда Маєра) [42, с. 67].

На думку Т. Гундорової, «ці огляди, окрім ознайомлення із тогочасним станом і тенденціями розвитку літератури, впливали на зміну естетичних уявлень Франка про літературну творчість, що й зафіксувала його студія 1898 року “Із секретів поетичної творчості”» [13, с. 67]. У цій студії Франко обстоює естетичні основи літературної творчості у взаємодії автора, читача та твору.

Під впливом антипозитивізму І. Франко почав звертатися до питання синтезу мистецтв і намагався збагнути специфіку видів мистецтв. Це приводило до необхідності «дослідження ролі органів чуття, за допомогою яких враження зовнішнього світу доходять до певних центрів головного мозку. Органи чуття він поділяв на вищі (зір, слух, смак, запах) і нижчі (дотик “зверхній” і “внутрішній”)» [16, с. 20].

Зважаючи на це, М. Гнатюк твердить: «На початку XX ст. І. Франкові як дослідникові імпонували мелодійність слова, ритмічність оповіді, відсутність абстрактів, сміливі та незвичайні порівняння, незакінчені



речення, півтони, тонкі натяки. Це, на його думку, найвищий рівень поетичної техніки, на якому позначилася зміна тогочасної естетичної парадигми. Зрештою, ця поетична техніка перестала бути технікою, а стала спеціальною душевною організацією авторів, витвором високої культури людської душі» [16, с. 20].

Також особливу увагу І. Франко відводив ролі художньої сугестії (навіювання): «Сугестивність нової творчої манери полягала в тому, що молоді письменники, на відміну від старшого покоління, не втаємничували читача у свій творчий процес, не показували лабораторії свого духу, а подавали готові живі постаті героїв, силою свого натхнення вводили реципієнта в атмосферу твору, навіваючи йому без видимих зусиль відповідні настрої і гримаси у своєріднім «гіпнотичнім сні»» [16, с. 20].

Ці принципи І. Франко ілюстрував у статті «Старе й нове в сучасній українській літературі». Письменник зауважував: «Коли старі письменники виходять від малювання зверхнього світу – природи, економічних та громадських обставин – і тільки при допомозі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новітні йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе оточення. Властиво те оточення само собою їм мало інтересне і вони звертають на нього увагу лише тоді й остільки, коли й остільки на нього падають чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати» [54, с. 54].

І. Сивкова, досліджуючи психологізм у новій прозі І. Франка, у своїй статті зазначає: «Сам Франко ясно усвідомлював відмінність пошуків представників «нової генерації» у царині психологізму від творчої практики їхніх попередників, одним із перших захоплено відгукнувшись про те «нове» в українській літературі порубіжжя, що змінювало її обличчя шляхом модернізації психологічного письма. У ряді статей, писаних у перші роки ХХ віку, зокрема таких, як "З останніх десятиліть ХІХ віку" (1901), "Принципи і безпринципність" (1903), "Старе й нове в сучасній українській

літературі" (1904), він здійснює спробу теоретичного осмислення «старого» й «нового» в українському письменстві. Письменник не боїться порівнянь не на власну користь, віддаючи пальму першості в аспекті художньої майстерності представникам молодшого покоління» [45, с. 65].

І. Франко аналізує твори письменників молодшого покоління, при цьому зосереджуючи увагу саме на проблемах, пов'язаних із формуванням у межах модерністського дискурсу психологічної парадигми нового типу [31, с. 65]: «Молоді українські письменники вже не обмежуються на самих національних типах; вони беруться до психологічного аналізу чоловіка без огляду на те, в який національний чи класовий костюм він був одягнений. Їх завдання – висловлення всіх рухів людської душі, що й творить велике завдання кожної артистичної літератури» [51, с. 104].

Більше того І. Франко намагався спрямувати новаторські пошуки молодого покоління письменників у річище традицій власне українського літературного процесу та спробував продемонструвати, як це можна зробити у власних творах [31, с. 730].

Обґрунтовуючи творчий таланти митця, Р. Голод зазначає: «Геніальність Франка полягає в тому, що навіть у період тотального «каменяряства» у мистецтві (панування позитивізму, раціоналізму, соціальної заангажованості, захоплення наукою, аналітичним дослідженням дійсності) він залишався ще й великим Митцем, здатним до створення таких «майстерверків», як «Сойчине крило», «Зів'яле листя», «Неначе сон», «Син Остапа» та інших» [31, с. 733].

Отже, на зламі XIX – XX століття І. Франко під впливом антипозитивізму, змінює літературно-естетичні концепції у своїй творчості: звертається до психології та психоаналізу і відходить від реалістичних та натуралістичних концепцій. У такому літературному контексті І. Франко і створює свою повість «Перехресні стежки».

## Висновки до другого розділу

Отже, Іван Франко ніколи не йшов сліпо на пануючою літературною модою чи естетичними канонами, а намагався вивести українську літературу на високий художній рівень. Митець був новатором, який вів за собою покоління письменників, адже теорія і практика завжди поєднувалася у його літературно-критичній діяльності. Завдяки цьому письменник зміг залучити в свої твори власні ідейно-естетичні системи не лише на рівні теоретичного осмислення, а й на рівні конкретного художнього втілення.

У постаті І. Франка органічно поєднувалися діяльність письменника та науковця. Він був не лише видатним письменником, а й перекладачем, літературознавцем, етнологом, філософом, публіцистом та громадським та політичним діячем. Бібліографія І. Франка сягає близько трьох тисяч наукових та науково-популярних публікацій.

Перші статті І. Франка закарбували прикмети його критичних текстів, які завжди вирізняли його серед інших. У них І. Франко розкриває свої методологічні засади, пропонує теоретичні узагальнення аналізованих матеріалів, удаючись при цьому до образних засобів та стильової виразності.

Формування творчого методу І. Франка припало на період розквіту філософії і практики позитивізму, а вже у XIX – XX ст. Він постає ґрунтовним дослідником новітнього (модерністського) літературного процесу, який сповідує засади стереометричного прочитання літературного твору, починає розробляти проблематику теорії критики (предмет і завдання літературної критики, її специфіку, жанрову диференціацію літературно-критичних творів), заклавши основи, які у XX ст. набули значного розвитку.

Діяльність І. Франка як письменника та літературного критика-теоретика мала великий вплив на український літературний процес, відкривши нові шляхи розвитку.

Наукова діяльність І. Франка сприяла появі продуманих й виношених ідей, які відповідали сучасній йому естетичній думці та художній практиці, узагальнювали особистий досвід та творчість українських письменників.

На межі ХІХ – ХХ століть стають актуальними новітні аспекти літературного процесу, перспективність яких збагатила літературознавчу методологію. Участь І. Франка в їх розробці та становленні свідчить про його роль у формуванні національної літературознавчої думки, що враховувала європейський контекст.

Аналіз літературної-критичної та художньої спадщини І. Франка дає змогу зробити висновки про те, що формування творчого методу письменника відбувалося впродовж не лише його творчої діяльності, а й протягом всього життя. Характерною рисою є те, що перехід митця від однієї естетичної концепції до іншої не відбувається через заперечення здобутків попередньої.

У ранній період творчості та наукової діяльності І. Франка прослідковується яскравий вплив романтичної естетики. Романтизм був невід'ємною частиною мистецьких поглядів письменника так само, як реалізм, натуралізм та модернізм.

Літературно-критична спадщина І. Франка засвідчує неабияке зацікавлення філософією позитивізму та реалістичним типом творчості. На основі реалістичного та натуралістичного мистецтва, письменник створив власну концепцію «наукового реалізму», яку можна вважати індивідуальним і варіантом натуралізму.

У своїх ідейно-естетичних пошуках І. Франко часто передбачав, а іноді й випереджав розвиток літературного процесу. Підтвердження цьому можна знайти і в теоретичних працях митця і в його художніх творах («Син Остапа», «Перехресні стежки», «Сойчине крило», «Неначе сон»).

## РОЗДІЛ III

### ПОВІСТЬ І. ФРАНКА «ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ»: МІЖ РЕАЛІЗМОМ ТА МОДЕРНІЗМОМ

#### 3.1. Новизна тематики повісті

1900 році на сторінках «Літературно-наукового вісника» з'явилася друком повість І. Франка «Перехресні стежки». Цей твір став одним із вагомих художніх досягнень письменника, він поєднав у собі творчі пошуки митця на межі ХІХ – ХХ століть.

У повісті «Перехресні стежки» І. Франко змальовує життя української інтелігенції, що виявляється на прикладі долі юриста Євгена Рафаловича. Повість демонструє співвідношення традиційного, новаторського, модерного. Творче поєднання елементів натуралізму, модернізму, неоромантизму та неореалізму у структурі загалом реалістичної повісті «Перехресні стежки» складає основу новаторських здобутків І. Франка.

І. Франко розкриває нові для тогочасної літератури теми: життя українського селянства та інтелігенції, проблеми тодішнього судочинства, проблеми подружніх стосунків.

У неоромантичній концепції провідну роль відігравала інтелігенція, які ішла в народ і несла культуру в маси. Саме ця концепція визначає тему повісті: показ життя інтелігенції в умовах галицького села; показ історії боротьби селян за власні права з поміщиками та чиновниками.

І. Франко створює новий образ селян, які борються за свої права. Автор знайомить читачів із персонажами не через звичний побут їхнього життя, а змальовуючи лаву підсудних у залі суду. На їх захист стає молодий амбітний юрист Євген Рафалович.

Юрист не вважає селян дурними, як це роблять ті, що їх обманюють, а щиро вболіває за їхню долю: *«Браття селяни! – мовив Євгеній. – Дякую вам сердечно, що, незважаючи на непогоду і заметіль, ви прибули так численно*

*на мій поклик. Тим ви дали доказ, що розумієте своє положення і щиро бажаєте подумати про його поправу. Ви доказали, що хочете самі працювати, самі боротися з лихом, яке допікає вам з різних боків. Ви показали, як безсоромно брешуть або навмисно дурять себе ті, котрі вважають вас якимись недорослими дітьми, якимось стадом баранів, що їх пастух мусить пасти і стригти» [53, с. 198].*

У повісті розкривається історія взаємин цілеспрямованого діяча за права народу юриста Євгена Рафаловича із мешканцями провінційного містечка; висвітлюється його політична діяльність. Із цією темою тісно переплітаються мотив драматичного кохання, кримінальна тема, садизм та божевілля.

Цим можна пояснити символічність назви: всі сюжетні лінії, життєві епізоди з життя головного героя перехрещуються. Такі перехрестя на сторінках повісті визначають інтригу та розкривають постать головного героя у взаємодії з іншими «перехресними» персонажами. Також назву можна розуміти як символ вибору правильної дороги: вибір на перехресті між служінням людям та особистим щастям.

Думки, які письменник укладає в уста свого головного персонажа, повинні слугувати прикладом до його сучасників. Автор утверджує думку про те, що саме інтелігенція може вплинути на благополуччя життя народу, зможе допомогти подолати пасивність та створити свідому громадянську позицію у селян.

Також важливою темою у творі є тема кохання та подружніх стосунків. Євген був знайомий з Регіною ще зі студентських років. Однак, тітка коханої не дозволила їм бути разом, і силоміць віддала Регіну заміж за Стальського. Через 10 років Євген бачить постать у чорній сукні і впізнає в ній свою кохану: *«Що се таке? – думалось йому. – Вона чи не вона? Ледво, щоб вона! Відки б вона взялася тут? Але постава її, хід її, той хід, котрий я, здається, пізнав би між тисячами! Та ні, не може бути, се не вона! Тихо ти там!*

*Тихо!“ І він долонею натиснув на груди в тім місці, де сильно билося його серце» [53, с. 198].*

Євген Рафалович пропонує Регіні покинути все та втекти разом і вона відмовляється. Дівчина радить молодому юристові продовжувати свою працю, а сама знову повертається до життя зі своїм чоловіком-тираном. Та й сам Рафалович вже не впізнає в дівчині свою колишню кохану: *«Чи постаріла? Чи змінилася за ті десять літ страшної моральної тортури, які прожила в пазурах отсього нелюда? Євгеній був трохи розчарований. Жінка, що переживала таке, повинна була б виглядати більше нещасливою, більше пригнобленою. Регіна не дуже постаріла, навіть поповніла трохи, щоки цвіли невеличкими рум'янями, уста були досить свіжі, на лиці, на чолі ані морщиночки, ані сліду борозни, проведеної внутрішнім горем. Виглядала, як багато інших жінок, а її спокій надавав їй навіть вираз якоїсь тупості і байдужності. Се страшенно болоче вразило Євгенія; се було так, немовби хтось із вітваря, виставленого в його душі, здирав найкращі окраси»;*

*«Так се вона? Вона, моя Регіна, мій ідеал, моє божество? – повторяв він у своїй душі сотні разів. – Ну, вона, видно, не дуже нервова, не дуже чутлива. Живе собі сяк чи так. Недармо кажуть: жінка, як верба, де її посади, там прийметься. Над чистою водою – то над водою, а на поганім смітнику – то на смітнику. Вона тут і там буде собі рости, найде собі якесь уподобання» [53, с. 198].*

Хоча Регіна відмовляє Євгену і намагалася сама себе вмовити, що вона порядна жінка, яка не зраджує чоловіка, проте, доведена до крайньої межі відчаю, вбиває свого чоловіка, а потім і сама гине.

### **3.2. Образна система твору**

Ключовими у повісті «Перехресні стежки» є проблема активної діяльності нового покоління української демократичної інтелігенції та проблема існування особистості в специфічних умовах провінційного. Цими

особистостями у творі виступають Євгена Рафалович, Регіна Твардовська, Стальського, Вагман. Також І. Франко створив образ селян, які прагнуть боротися за свої політичні права.

Образи у повісті Франко змальовує у неоромантичному дусі, на перший план ставлячи зображення чуттєвої сфери людини, внутрішнього світу неповторної особистості.

Для українського неоромантизму характерним є зображення нації, яке виходить за межі селянства, акцентування уваги на провідній ролі інтелігенції. Вона, на думку неоромантиків, полягала не лише в тому, щоб вони наблизилися до народу, а в тому, щоб вони створювали і поширювали високу культуру серед селян. Самий таким інтелігентом виступає головний герой повісті Євген Рафалович.

Він прибуває до невеликого містечка на посаду адвоката. Свою місію юрист розуміє в тому, щоб допомогти народові в боротьбі за свої права.

У повісті немає портретної характеристики головного героя, адже образи твору створені письменником на засадах нового, неоромантичного типу, для якого головним об'єктом зображення стає людська душа.

Євген Рафалович – цілеспрямована особистість, уже під час першої своєї справи йому вже вдається досягти мети: звільнити селян. Після цього він одразу отримує славу талановитого юриста і не збирається на цьому зупинятися: *«Він мав намір розпочати просвітню роботу, а далі й політичну організацію в повіті, стягати сюди помалу добірні інтелігентні сили, витворити хоч невеличкий, та енергичний центр національного життя»* [53, с. 14]. Високий рівень професіоналізму поєднується у головного героя із щирістю та порядністю. Він чесно працює зі своїми клієнтами, веде справи простих селян, ще бере з них помірну оплату. Євген Рафалович зображується у повісті у постійній дії.

Однак, для досягнення бажаного Євгену доводиться пройти шлях сповнений випробуваннями. Появи Регіни порушує спокійний лад життя Євгена, адже дівчина була першим коханням Євгена і він мріяв знову



зустрітися з нею. Піддавшись внутрішньому імпульсу, Євген пропонує Регіні покинути все і втекти, але дівчина відмовляється. Проте, Регіна підтримує Рафаловича в його справі: *«Сталося і мусить дійти до кінця. А ось ваше діло, воно повинно йти чимраз далі й далі. Бажаю вам найкращих успіхів і маю надію, що успіх буде. А щоб вам дати доказ, що мої бажання – то не пусті фрази, то прошу вас, прийміть отсе небагато, що маю, візьміть се на основний фонд, який повинна мати ваша організація»* [53, с. 177].

Миттєвий порив почуттів Євгена Рафаловича змінюється, він з легкістю відпускає Регіну і далі займається своїми справами. Це сталося закономірно, адже Регіна яку він зустрів, замучена та скривджена, відрізняється від тієї дівчину, яку він ідеалізував в своїй пам'яті і мріяв зустріти знову.

Можна стверджувати, що головний герой є прототипом само І. Франка. Адже Євген є носієм тих ідей, які транслює сам письменник. Через нього мислитель висвітлює своє розуміння суспільних явищ тогочасного життя, роздумує про бажання змінити умови життя селян, просвітницьку діяльність, яку має нести на своїх плечах представник інтелігенції. Можна зробити вибір і пустити все за течією або взяти відповідальність за життя та благополуччя селян, народу. Франковий герой робить вибір в користь другого.

Отже, Євген Рафалович постає типовим представником інтелігенції того часу. Він, чесний та безкомпромісний, обирає собі роль просвітителя та захисника селян. І хоч йому стають у перешкоді невігластво і байдужість, Рафалович робить все, що в його силах, не роздаючи при цьому порожніх обіцянок.

У своїй повісті І. Франко поглиблює психологічний аналіз людини, прагнучи до максимального проникнення в глибини людської душі. Такі тенденції до розкриття персонажів знаходимо у неореалістів. Особливо вражаючими є характеристики персонажів із психічними порушеннями, таких як Стальський, і тих, що перебувають у стані найвищого емоційного напруження – дружини Стальського Регіни.

Стальський – «середнього росту підстаркуватий панок з коротко остриженим ріденьким волоссям, рудими, сивавими вусами, одягнений у чорний витертий сурдут» [53, с. 2]. Стальський – безсердечний та цинічний деспот. Епізод, який найкраще характеризує цього персонажа – це досить натуралістичний опис мордування kota: *«Стальський мучив kota найрізнішими 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. М'явкіт, жалібний писк нещасного kota чути було здалека, хоча Стальський робив свої катівські операції в садівницькій будці, що стояла серед широкого саду, далеко від людських хат»* [53, с. 5].

На протигагу садистській та тваринній природі Стальського автор змальовує юного Євгена Рафаловича, який не міг спати через ці катування і навіть *«одного вечора зо сльозами цілував руки Стальського, просячи, щоби дарував життя котові»*, але це було марно [53, с. 5].

Жахливим також є те, що Стальський отримує задоволення від побиття дружини: *«Він наближався до неї звільна. В його очах палали огники дикої злості, тої самої жорстокості, з якою він колись три дні мучив кицьку.*

*– Мовчиш? Злодійко! Перелюбнице! Так ось тобі за се! Ось тобі! Ось тобі! І, прискочивши до неї, він з усього розмаху вдарив її в лице – раз, і другий, і третій. Вона похилилася, мов верба від вихру. З її уст і носа закапала кров, але з її уст не вирвалося ані одно слово, ані один стогін»* [53, с. 190].

Важливими чинниками, що впливають на життя Регіни стали тітка, яка видала її заміж за Стальського і сам чоловік, який все подружнє життя знущається з дівчини.

І. Франко через сприйняття Стальського подає натуралістичний опис Регіни: *«І ось від першої хвили нашого супружого життя я переконався, що моя жінка навіть поняття не має про се. Не то поняття – навіть фізичної здібності. У неї нема темпераменту. Вона холодна, як риба, понура, все*

задумана, а ніколи нічого не видумає, без ініціативи, а при тім уперта і завзята там, де можна мені зробити якусь прикрість. Одним словом, усі ті хиби, які я досі бачив урозбрід у різних блондинок, у неї я знайшов при купі в найвищій мірі. Наш сімейний віз зачав скрипіти від першої хвилі. Кілька день я ще пробував дійти з нею до ладу, але стрічав холод і апатію з її боку» [53, с. 25].

Регіна – жертва власної слабкості, адже не зробила жодних спроб відстояти своє щастя. Вона піддалася тиску тітки і вийшла заміж за Стальського і дуже гірко за це поплатилася. Недарма вона промовляє такі слова: *«Зупини мене силою! Рятуй мене передо мною самою, перед моєю глупотою і трусливістю, що отсе перемагають мене! Але ти зацікавив і стояв недвижно, і мої вороги, глупота і трусливість, перемогли мене, зв'язали мою душу і поволокли її, як полонянку, з собою»* [53, с. 172].

Коли Рафалович уперше бачить Регіну, свою колишню кохану, замість традиційного опису жіночої вроди автор подає враження і відчуття героя від зустрічі: *«Нараз щось немов шпигнуло його; він стрепенувся, мовби несподівано діткнувся проводу електричної батареї... Напротив нього йшла висока, струнка жіноча постать у скромній чорній сукні, в чорнім капелюшку з простеньким білим пером, з лицем, заслоненим чорним, досить густим вельоном. Здалека він не міг розпізнати її лиця; те, що так торкнуло його, було якесь неясне загальне вражіння, вражіння її постави, росту, рухів, ходу – рівного, повільного і плавного. В тім усім було щось таке, що відразу порушило в його душі якісь давні спомини і прошибло його наскрізь»* [53, с. 10].

Епітет «чорний» далі стане тісно пов'язаним із образом Регіни, І. Франко називатиме її «чорною дамою», що асоціюватиметься з подихом смерті, який її завжди супроводжував.

Створюючи образ Регіни, І. Франко приділяє посилену увагу дослідженню емоцій Рафаловича, викликаних її появою:

*«У Євгенія сильно забилося серце, в голові затуманилося, і він зупинився та оглянувся за Стальським.*

*– Що се таке? – думалось йому. – Вона чи не вона? Ледво, щоб вона! Відки б вона взялася тут? Але постава її, хід її, той хід, котрий я, здається, пізнав би між тисячами! Та ні, не може бути, се не вона! Тихо ти там! Тихо!"*

*І він долонею натиснув на груди в тім місці, де сильно билося його серце»* [53, с. 11].

Моральні та фізичні тортури, яких зазнала Регіна від свого чоловіка, скалічили її душу і зруйнували її свідомість:

*«Регіна стоїть німа, недвижна. Не думає нічого. Витріщеними очима вдивляється в полум'я лампи, але не бачить нічого довкола себе. В її уяві мигають відірвані образи, мов обривки різнобарвної матерії, кидані шаленим вихром. Блискучий камінець на сонячній вершині – Євгенієве лице, молоде, свіже, як було тоді, коли обоє йшли вулицею зі школи фортеп'янової гри... туркіт фіакрів... лице тітки... воно більшає, наближається, робиться страшенною гнилою машкарою, розхиляє гнилі уста, показує чорні щербаті зуби і сточений червами язик і бубонить прокляті слова:*

*– Най вас Бог благословить! Най вас Бог благословить!*

*А потім знов блискучий камінець на сонячній вершину... і маленька дівчинка в ліжечку... і над нею похилене лице старої няньки... і бринить ледве чутно сумна-сумна пісенька...А потім знов блискучий камінець на сонячній вершину...»* [53, с. 191].

Перебуваючи у такому важкому психологічному стані, Регіна майже у стані несвідомості вбиває свого чоловіка, щоб невдовзі стати жертвою Барана і померти.

Цікавим і нетиповим для української літератури є образ Вагмана. У чоловіка сталася велика трагедія: його єдиного сина забирають до війська, де той гине. Після цього Вагман починає мстити кривдникам: визискує і розоряє багатих панів: *«Бачите, коли вмер мій син, я почав був дуже сумувати. Мені*

*так було, немовби земля розпалася перед моїми ногами. Передо мною не стало дороги, не стало мети. Пощо я живу? Для кого гребу й горну на купу? Терплячи сам, я почав розуміти терпіння інших, тих, що не мають де голови прихилити, не знають, що будуть їсти завтра, не мають що в рот вложити нині, дивляться на муку своїх дітей. О, я перед тим, яко хлопський лихвар, не мало видів такої нужди, але вона не зворушувала мене. Все те було чуже для мене, далеке від мого серця. Я гріб на свою купу і не дбав ні про що інше. Тепер, коли син мій умер, у мене відкрилися очі і я почав роздумувати. Знаєте, мені здавалося не раз, що одурію. Голова тріщала, я ходив мов під обухом. Що вам говорити багато! Я додумався до того, що треба вхопити палку з іншого кінця. Вперед я дер і висисав хлопів, тепер я обернув свою опіку на тих, що всиротили мене, а хлопам почав допомагати в їх біді. Я робив се незаметно, зичив декому гроші на закупно ґрунту на малі проценти, з яких потім іще більшу часть дарував довжникові, вишукував собі посередників – попів, учителів, і через них зичив більші суми на закупно панських фільварків або більших ґрунтових посіlostей для селян. Ніхто сього не знав і не знає...» [53, с. 161].*

Вагман до Рафаловича ставиться з великою повагою, часто ділиться з ним порадами: *«І в фундаменті не вся сила дому, а проте без фундаменту дім не буде стояти. Пане меценасе, вірте мені! Поки ви, русини, не маєте своїх дідичів і міліонерів, поти ви не є жаден народ, а тільки купа жебраків та невольників»* [53, с. 161].

Також І. Франко уводить у повість образи, які відобразили риси галицького суспільства ХІХ століття.

У образі судді Страхоцький розкривається тупість і обмеженість суспільства. Взагалі не зрозуміло, як він міг отримати посаду судді, адже він не лише обмежена, але й психічно хвора людина: *«то був маленький худенький чоловік з надзвичайно малою головою і ріденькою бородою. Хоча мав уже близько шістдесят літ, то проте виглядав щось мов недозріле, неустатковане. Його голос був пискливий, вираз лиця заляканий, очі вогкі,*

*мов ось-ось йому збирається на плач; рухи нерівні, нерішучі, немов він ніколи не знав, що робити. В суді його знали всі як зовсім невжиточного суддю. Надзвичайно тупий у науках, він переходив у гімназії з класи до класи то просьбами, то протекціями, а одиноке, чого добре навчився під час університетських студій, се була гра в більярд. Зате коли прийшло до державних екзаменів, він був змушений перший раз у своїм житті напружити свій мозок. З тяжкою бідою він зробив судейський екзамен, але заплатив за нього дорого, бо по екзамені зійшов з ума. Його вилічили, але його духові здібності від того часу зробилися, коли можна, ще менші, ніж були. Проте він вступив до суду, відбув приписану практику, авансував, замикав і судив людей, не тямлячи ані законів, ані суджених справ і маючи собі тільки одно дуже просте правило: робити відповідно до сказівок прокуратора» [53, с. 100].*

Образ типового шахрая втілений у Кшивотульському. Він пихатий та лінивий, його цікавить лише власна вигода та збагачення. Граф Кшивотульський не визнає державного порядку та суду, а до селян ставиться підкреслено жорстоко: *«звісний у цілім повіті зі свого саркастичного гумору і своєї безоглядної правдомовності. Отже, коли на раді повітовій одна з креатур пана маршалка виступила з внеском реформи кас повітових і зілляння їх у одну, граф Кшивотульський виступив против сеї думки, яка, по його словам, у повіті може наробити багато квасу. «Се буде значити, що ми з хлопів обдерли ходаки, щоб полатати панські черевики», – гумористично висловився пан граф, знаючи дуже добре, що своєю опозицією против сього проекту затягає петлю на шиї пана маршалка» [53, с. 118].*

Життя тогочасного селянства символізує образ Демка Горішнього. Через історію простого селянина І. Франко розкриває мотив прагнення селян до громадської діяльності та політичної обізнаності. Відбувається еволюція їхнього мислення і вони готові довіритися Рафаловичу, прийняти активну позицію в боротьбі за свої права. Тому Демко звертається до Євгена з такими словами: *«Ми вам усі села з нашого кута приведемо. Так нас уже всяка*

*нужда притисла, що годі витримати. Нарід як почув, що має бути віче, то аж відітхнув. Кождий хоче свою біду виявити. Кождий рад би, щоб його кривду весь світ почув.*

*У Євгенія радісно затріпалось серце при тих словах. Він запросив селян до себе нагору, посадив їх на тім самім місці, де перед хвилию сиділи панотці, і, обговоривши з ними справу реченця і дневного порядку віча, став на тім, щоб скликати його за тиждень на найближчий торговий день. Скличе він сам, а реферати, крім нього, обіймуть Демко і ще один селянин. По їх відході Євгеній, не гаючись, винаняв на слідуочий торговий день величезну возівню в однім заїзнім домі, а потім вніс до староства завідомлення, що на вівторок слідуочого тижня скликає народне віче до міста» [53, с. 148].*

Важливим також є образ Гриця Галабурди, який осмілився протистояти графу Кшивотульському. Рафалович зустрічає його по дорозі до Бурокотина і пропонує підвезти: *«Євгеній наразі мовчав. У його в голові шибнуло дивне порівняння. Отсей старий, що заблудив у близькім сусідстві рідного села, що стоїть насеред гладкого, рівного шляху і не знає, в який бік йому додому, – чи ж се не символ усього нашого народу? Змучений важкою долею, він блукає, не можучи втрапити на свій шлях, і стоїть, мов отсей заблуканий селянин, серед шляху між минулим і будучим, між широким, свобідним розвоєм і нещасним нидінням, і не знає, куди йому йти, не має сили ані надії дійти до цілі. «Хто то вкаже тобі дорогу, хто підведе тебе, мій бідний народе?» – зітхнув Євгеній» [53].*

Образи духовенства представлені у творі персонажами Зваричем та Семеновичем. Вони виступають проти діяльності Рафаловича і не вірять у те, що з селян буде якесь діло. Рафалович розчарований таким ставленням панотців: *«В тяжкім душевнім настрої вернув Євгеній до своєї канцелярії, випровадивши обох панотців. Ось вони, провідники і батьки народу, інтелігенти і просвітители! Євгеній знав їх обох добре, знав їх щирість і прихильність до народної справи, та, з другого боку, розумів також їх*

*прикре положення. Політика – то не балакання на празниках та соборчиках! Вона вимагає не тільки вправного язика і міцних грудей, але також відважного серця, сильного характеру і завзяття і того духу незалежності, якого у нас цілими віками вбивали і притлумлювали різні чинники» [53, с. 147]. Однак, пізніше Зварич змінює свою думку, і після арешту Рафаловича підтримає селян.*

Отже, у повісті «Перехресні стежки» система образів – досить різноманітна. Кожен образ, персонаж ступає на перехресні стежки з головним героєм, що дає можливість читачеві пережити велику кількість життєвих історій. У повісті, на перехресті життя, наявна велика кількість несхожих один на одного людей: селяни, інтелігенти, садисти та їхні жертви, пияки та шахраї, загублені селяни та ті, що готові боротися.

### **3.3. Ідейний зміст повісті**

Головний герой приїздить до провінційного галицького містечка з великими планами – він прагне відстоювати права галицьких селян. Тут же він зустрічає Стальського та його дружину Регіну, яка виявилася першим коханням Рафаловича. Він дізнається, що тітка Регіни силоміць віддала дівчину заміж за Стальського, який виявився тираном та постійно знущається з неї. Садиста Стальського протиставлено людині із благородними намірами Євгенові Рафаловичу, що дозволяє авторові глибше відобразити «вічну» проблему боротьби справедливості зі жорстокістю та байдужістю.

I. Франко створює образ інтелігенції як провідної сили, що здатна змінити життя селян, витягнути їх із стану неосвіченості; дати можливість на рівноправне становище у власному житті; відчувати силу та захищеність.

Євген Рафалович мав *«намір розпочати просвітню роботу, а далі й політичну організацію в повіті, стягати сюди помалу добірні інтелігентні сили, витворити хоч невеличкий, та енергичний центр національного життя,*



– і се додавало йому духу серед важкої канцелярської праці і серед того струпишілого та запліснілого товариства» [53, с. 14].

Коли священники Зварич і Семенович висловлюють свої сумніви, щодо скликання віче, Євген Рафалович відповідає: *«Прошу, отче добродію, прошу не гніватися, а зрозуміти мій погляд. Віче повинно справді бути школою взаємного обучування для народу і для інтелігенції, але в яким розумінні? Се треба собі добре уяснити, щоб не робити помилок. Ми, інтелігенти, повинні вказати народові законні форми, розв'язати йому язик і старатися пізнати його потреби, його кривди і болячки, його спосіб думання»* [53, с. 145].

Так у повісті втілюється ідея громадського обов'язку, просвітницької діяльності для пробудження національної свідомості селян.

Рисою, що дає право віднести твір до зразків модернізму є те, що автор не лише розкриває діяльність героя-інтелегента, а заглиблюється у його внутрішній світ, з'ясовує підсвідомі мотиви його вчинків. Також у творі наявний конфлікт між громадським обов'язком та почуттями, адже Рафалович був готовий все кинути та втекти поділа зі своєю коханою. Однак, Регіна сама робить свій вибір і радить Євгенові не відмовлятися від своїх цілей.

Також І. Франко торкається проблем людської гідності і духовної бідності; людини і законів; проблеми керівних органів влади; стосунків між чоловіком та жінкою; проблема аб'юзивних стосунків, психологічних порушень та психічних хвороб.

І. Франко в повісті виходить на новий рівень розкриття цих проблем, що дозволяє глибше дослідити таємниці внутрішнього світу людини.

У «Перехресних стежках» І. Франко вводить елементи *поточу свідомості, внутрішніх монологів, символічних снів.*

Наприклад, сон, який бачить Рафалович про себе та Регіну: *«Але ось серед каламутних хвиль мигнуло щось біле, мов колода дерева, свіжообдерта з кори. Пливе, наближається. Євгеній забув уже про дарабу і вдивляється в новий предмет. Ось він уже недалеко берега... Се не дерев'яна колода, се біле*

тіло жіноче. Випручалися мармурові груди з рожево-вишневими пуп'янками. Розкидані по воді руки, виринає, то знов тоне в воді голова з лицем, піднятим до неба. Хвиля гойдає те тіло, розчісує золотисте волосся. Ось лице до половини піднялося води. Очі відчинені, і на них примерз навіки вираз невимовного страху, нестерпної муки. Уста напівотворені, лице бліде, тільки на чолі царює надземний супокій. І Євгенію здається, що він пізнав сю втоплену нещасливу жінку. Він скрикнув страшенно і, не надумуючись, кинувся в воду. Він почував у своїй сонній свідомості певність, що вона вже нежива, що її ніякою жертвою не верне до життя, але проте він чув, що мусить кинутися в воду і витягти се тіло з тої водяної могили. Зашуміла хвиля, заклекотіла безодня, вода обхопила його зо всіх боків – і він прокинувся» [53, с. 63]; або монолог, чи діалог без присутності іншого об'єкту діалогу Регіни, в якому вона звертається до Рафаловича:

« – Слухай, Геню! Мені тепер ясно – ох, аж болюче ясно, що тим моїм діамантом був ти, була твоя любов. Тепер, як ніколи, я чую блиск, і силу, і чар її проміння. Прости мені, Геню! Я й давніше чула її, але у мене не було сильної постанови йти за її покликом. Я була дурна, загукана, засліплена своїм вихованням. Мені здавалося, що таких діамантів я на дорозі свого життя знайду багато, що досить мені схилитися сюди або туди, щоб такий діамант попався мені в руку...

– Геню, ти ж адвокат. Ти оборонець покривджених. Невже ти не бачиш, не відчуваєш душею моєї кривди, моєї тяжкої муки? Невже ти не вступишся за мною, не захистиш мене? О, Геню, рятуй мене! Сили моєї не стає. Розум мій мутиться, голова тріскає. Адже ж тут день у день рвуть мою душу, топчуть мене в багно, шпигають розпаленими шпильками. Адже ж тут день у день брудними ногами ходять і топчуть по тім, що у мене найчистіше, найсвятіше!» [53, с. 171]; також потік думок психічно хворого сторожа Барана:

« – У-га! Скрип-скрип! Скрип-скрип! – Передражнював він якомсь злобно і гірко. – І ночі їм нема. Чи завтра весілля, чи Страшний суд, вони

*байдуже собі. П'ють, регочуться, співають. У канцеляріях сидять, судяться, гроші зичать, балі справляють. Мов і ніде нічого. Мов і не догадуються, що кінець надходить, що за день, за два всьо переміниться. Всьо, всьо! Сонце зійде з заходу, води потечуть догори, порядок світу захитається. А він на огнянім возі виїде на високу гору... А його голос залунає, мов грім. А його слуги розбіжаться на всі кінці світу приводити всіх до присяги. Всіх до присяги йому, ворогові, антихристові. А перед присягою кождий мусить зламати хрест, потоптати причастя, виречися Бога... А по присязі кождому випалять на чолі знак антихристів. А хто не захоче присягти, того на муки... на катування... на смерть...» [53, с. 130].*

Такі елементи характерні для модерністської літератури. Використовуючи модерні підходи, письменник досягає мети: глибоко розкрити психологічний стан персонажа; відобразити його переживання та реакції на ситуації, що відбуваються з ним. Описи сновидінь можна віднести до містицизму, властивій течії неоромантизму.

### **Висновки до третього розділу**

Повість «Перехресні стежки» – зразок синтезу традиційного моделювання художнього світу (об'єктивізм, раціоналізм, тенденційність) та модерністських тенденцій (суб'єктивізм, філософські концепти, психоаналіз, зображення підсвідомого та ірраціонального, аналіз соціальної і масової психології). Саме тому повість займає особливе місце в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. як твір, що зібрав у собі пошуки Франком новітніх форм літератури.

Стиль повісті позначений поєднанням реалістичних тенденцій і модерністських форм, а також поетики неореалізму та неоромантизму.

I. Франко розкриває нові для тогочасної літератури теми: показ життя інтелігенції в умовах галицького села; показ боротьби селян за власні права з

поміщиками та чиновниками; проблеми лицемірної сутності тодішнього судочинства; подружніх стосунків.

Письменник постає справжнім психологом, який майстерно відтворює загадкову сутність людської душі.

Образи повісті створені письменником на засадах модерного психологізму, головним об'єктом зображення якого стає людська душа. Нерідко саме через переживання головного героя Євгена Рафаловича розкриваються риси інших персонажів. Замість традиційного портрета І. Франко зображує відчуття, викликане спогляданням героя.

Основна ідея, яку оприявлює головний герой, полягає у відновленні справедливості та панування розуму над шахрайством, цинізмом та безчестям.

Головний герой повісті «Перехресні стежки» – це новий герой нової української літератури. Це інтелігент, який поставив собі за життєву мету врятувати та просвітити пригноблених селян, попри наявність шансу відновити стосунки з коханою Регіною.

Образна система повісті не обмежується головними героями, письменник уводить у сюжет представників різних національних та суспільних груп. Тут є і яскраві образи селян (Ілько Марусяк, Демко Горішній, Гриць Галабурда), образи шахраїв (Шварц, Шнадельський, Маршалок Брикальський, Граф Кшивотульський), інонаціональні образи (Вагман, Рессельберг), образи представників судочинства (Страхоцький), духовенства (Зварич, Семенович), психічно хворих людей (Стальський, Баран). Так створюється цілісна картина суспільного життя того часу.

І. Франко використовує як реалістичні так і модерністські стильові та композиційні прийоми. Це заглиблення у внутрішній світ та психологічний стан особистості, монологи, марення, потоки свідомості, сновидіння та натуралістичні елементи сюжету зі знуцаннями, вбивствами, хворобами.

Отже, проаналізувавши повість І. Франка «Перехресні стежки», можемо виокремити такі риси модернізму та його стильових течій (неореалізму та неоромантизму):

- звернення до позасвідомого, снів, марення;
- вихід на перший план зображення почуттєвої сфери та внутрішнього світу людини;
- зображення неповторної особистості, яка вирізняється з маси бореться зі злом та несправедливістю;
- розуміння поняття нації, що не обмежується лише селянством, зображення провідної ролі інтелігенції;
  - використання контрасту добра і зла у процесі творення образів;
  - використання натуралістичних деталей у процесі змалювання душевного стану, показу душевних хвороб, формування відчуття огиди від сцен насильства.

## ВИСНОВКИ

Здійснений аналіз повісті І. Франка «Перехресні стежки» дозволяє нам зробити висновки про поєднання у творі особливостей поетики реалізму та модернізму. У результаті дослідження нам вдалося не лише розкрити особливості творчого методу письменника, а й простежити розвиток українського літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століть.

У першому розділі ми зробили спробу прослідкувати розвиток реалізму, модернізму в українському літературному процесі, з'ясували провідні риси неоромантизму та неореалізму.

Ми спостерегли, що література реалізму виникла у ХІХ ст. і мала на меті правдиво відтворювати навколишню дійсність. Письменники загалом пояснювали характер та вчинки героя його соціальним походженням та становищем.

Український реалізм виявився у таких формах: побутово-просвітницький реалізм, революційний реалізм та натуралізм.

Аналіз творчості І. Франка підтверджує наявність реалістичної концепції у творах письменника. Звернувшись до творчості письменника, можна простежити розвиток реалістичного напрямку у національному літературному процесі.

Відношення І. Франка до реалістичного напрямку літератури можна прослідкувати як у поезії, так і в прозі, що виражається в прагненні митця відтворити сатиричний погляд на недоліки навколишнього світу, викрити важливі соціальні та морально-етичні проблеми суспільства.

Суспільні та культурні умови межі ХІХ-ХХ століть стають поштовхом для появи літератури нового типу – раннього українського модернізму.

Характерними ознаками модернізму є: суб'єктивне ставлення митця до дійсності, відмова автора від традиційної побудови твору, використання ним елементів фантастики, модернізація міфів. Письменники модерністського

напряму зображують особистість як самотню та ізольовану від світу, яка страждає через абсурдність буття.

Знаковими у розвитку української літератури модернізму межі ХІХ – ХХ століть в напрямку пошуку нових способів художнього мислення стали художні надбання представників неоромантизму та неореалізму.

Неоромантичні тенденції в Україні були реакцією на зміну суспільної свідомості. Концептуальною рисою неоромантизму стало утвердження нової ідеології, зорієнтованої на ідеали суспільства свідомих особистостей. Найважливіша прикмета неоромантизму – нове розуміння героя як самодостатньої людини, усвідомлення цінності його індивідуальності.

Неореалізм як стильова течія має такі характерні ознаки: точність документального фільму; ігнорування естетичного аспекту літературного стилю; відкидання стильових норм; розмовна, підкреслено «нелітературна» мова. Буття людини осмислюються в неореалістичному творі в нерозривному зв'язку з проблемами людини, яка цікавить письменників як неповторна особистість.

Творчість І. Франка є синтезом кількох способів моделювання дійсності, адже художні пошуки письменника були пов'язані з тією кардинальною зміною естетичних орієнтацій, яка відбулася наприкінці ХІХ ст.

Чинники, що впливали на звернення І. Франка до новітнього модерністського напрямку, зумовлені специфікою ментальної організації письменника та детерміновані особливостями середовища, епохи. Письменник ніколи не йшов сліпо за пануючою літературною модою чи естетичними канонами, а намагався вивести українську літературу на високий художній рівень.

І. Франко був новатором, який вів за собою покоління письменників, оскільки теорія і практика завжди поєднувалася у його літературно-критичній діяльності.

У творах І. Франка органічно поєднувалися діяльність письменника та науковця. Він також був видатним перекладачем, літературознавцем, етнологом, філософом, публіцистом та громадським та політичним діячем.

Формування творчого методу І. Франка припало на період розквіту філософії і практики позитивізму, а вже у XIX – XX ст. Митець постав ґрунтовним дослідником новітнього (модерністського) літературного процесу, який сповідує засади стереометричного прочитання літературного твору. Тоді ж він почав розробляти проблематику теорії критики (предмет і завдання літературної критики, її специфіку, жанрову диференціацію літературно-критичних творів), заклавши основи, які у XX ст. набули значного розвитку.

Модерністська художня система дозволила І. Франкові глибше розкрити внутрішню драму людини, душевний стан особистості, її настрої та почуття. Поєднуючи у повісті «Перехресні стежки» здобутки реалізму та модернізму, письменник створив оригінальний новаторський твір який і досі займає особливе місце в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.

У повісті І. Франко розкриває нові для тогочасної літератури теми: показ життя інтелігенції в умовах галицького села; показ боротьби селян за власні права з поміщиками та чиновниками; викриває проблеми тодішнього судочинства, проблеми складних подружніх стосунків.

Особливо слід відзначити художню майстерність письменника у створенні образів персонажів. Вони стали зразком модерного психологізму, головним об'єктом зображення якого стає людська душа.

Особливим у повісті є модерний тип головного героя повісті. Це інтелігент, який поставив собі за життєву мету врятувати та просвітити пригноблених селян, неоромантичний герой нової української літератури.

Образна система повісті надзвичайно широка, письменник вводить у твір представників різних національних та суспільних груп, що дозволяє йому створити цілісну картину соціального та психологічного життя доби.



У процесі творення образів І. Франко використовує як реалістичні, так і модерністичні стильові та композиційні прийоми: заглиблення у внутрішній світ та психологічний стан особистості, монологи, марення, потік свідомості, сновидіння, натуралістичні сцени тощо.

У повісті «Перехресні стежки» письменник утверджує думку про необхідність просвітницької роботи інтелігенції з народом. Євген Рафалович уособлює авторську концепцію місії інтелігенції у справі пробудження національної та політичної свідомості народу.

І. Франко – геніальний митець, який зумів об'єднати та збалансувати старе й нове, що стало символом єдності різних поколінь українських письменників. Самобутність здобутків письменника полягає в його вмінні поєднати заради художньої мети романтичне, реалістичне, модерністське.

Твори митця не лише збагатили національну літературу, а й поставили її в один рівень з найкращими зразками світової літератури.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза. К. : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. 1994. 159 с.
2. Белинский В. Полное собрание сочинений. Том 5, Москва. 1954, С. 176-179.
3. Бернштейн М. Українська літературна критика 50-70-х років XIX ст. Вид-во АНУРСР, С. 397-404.
4. Большой энциклопедический словарь. Москва : Большая Рос. энцикл. ; СПб. : Норинт, 1997, 1999, 2001, 2004. 1456 с.
5. Бондаренко Г. Літературознавчі перспекції: компаративістська генологія. Житомир : Вид-во «Полісся», 2014. 240 с.
6. Гаев Т., Гук З. Українська література XX століття. Розгорнені конспекти лекцій. Белград, 2008. 184 с.
7. Ганюкова К. Еволюція історичної повісті в українській літературі XIX – початку XX ст. : дис....канд. філол. наук: 10.01.01. Дніпропетровськ, 2004. 218 с.
8. Гоголь Н. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. Москва, 1979. С. 397-398.
9. Головій О. Неореалістичний тип персонажа у творчості В. Винниченка та Гр. Тютюнника. *Питання літературознавства*. 2009. Вип. 77. С. 14-24.
10. Головій О. Дискурс неореалізму в українській літературній критиці доби модерну: концепція Миколи Зерова. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія"*. Серія : Філологічна. 2012. Вип. 28. С. 26-35.
11. Головки В. Историческая поэтика русской классической повести : учеб. Пособие. 2-е изд., стер. М. : ФЛИНТА, 2016. 278 с.
12. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX - початку XX століття : монографія. Львів. нац. ун-т імені І. Франка, Ін-т франкознавства. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. 425 с.
13. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. Часопис «Критика», 2006. 352 с.

14. Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (початку ХХ ст.). *Слово і час*. 1993. № 1. С. 55-56.
15. Гундорова Т. Модернізм поза канонам. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів, 1997. С. 9-24.
16. Гнатюк М. І. Іван Франко і проблеми теорії літератури : навч. посіб. Київ : ВЦ «Академія», 2011. 240 с.
17. Денисюк І. «Усе мистецьке є символом». (Розшифровані й нерозшифровані символи у «Перехресних стежках»). Іван Денисюк. Невичерпність атома. Львів, 2001. С. 101-109.
18. Зарубіжна література : словник / укладач І. Д. Давидченко. Харків : ФОП Філімянов С. Ф. 2019. 72 с.
19. Зеров М. Українське письменство. Київ : Основи, 2002. 1304 с.
20. Ільницький М. Повість «Перехресні стежки» і проблема художнього новаторства І. Франка. *Іван Франко і світова культура*. Матеріали міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986 р.). Київ : Наукова думка, 1990. Кн. 1. С. 256-259.
21. Історія української літератури. ХІХ століття; 1-90 У 3 кн. Кн. 3; Навч. посібник / За ред М. Т. Яценка. Київ : Либідь, 1997. 432 с.
22. Калениченко Н. Українська література ХІХ ст. Напрями, течії. Київ : Наукова думка, 1977. 314 с.
23. Карданова Н. Неореалізм. Літературная енциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М. : НПК «Интелвак», 2001. С. 639-640.
24. Ковалів Ю. Історія української літератури : Кінець ХІХ – поч. ХХІ ст. Київ : Академія, 2012, 512 с.
25. Колесник П. Іван Франко. Літературний портрет. Київ : Дніпро, 1964. 174с.
26. Левченко Г. Д. Модерністичне „розхитування світу” в романі Івана Франка „Перехресні стежки”. Волинь-Житомирщина. *Історико-*

- філологічний збірник з регіональних проблем*. Випуск 15. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2006. С. 66-73.
27. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
28. Леся Українка Твори : в 12-ти т. Київ : Наук. думка, 1975, 1979.
29. Леся Українка. Зібр. Творів : У 12 т. К., 1979. Т. 8.
30. Лімборський І. Просвітницький реалізм в українській літературі. Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2012. С. 46-51.
31. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
32. Луців Л. Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. Нью Йорк-Джерзі Сіті : Свобода, 1968. 653 с.
33. Мала літературна енциклопедія. Склав П. Богацький. Sydney (Australia), 2002. 224 с.
34. Мельник О. Модерністський феномен Михайла Яцкова : канон та інтерпретація. Київ : Наук. думка, 2011. С. 18.
35. Моторнюк І. «Прохідна, учнівська стаття» Івана Франка. Львівський національний університет імені Івана Франка. 2006. С. 1-12.
36. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. Київ, 1985. 365 с.
37. На чем стоит повесть. *Литературное обозрение*. 1975. № 10.
38. Нитченко Д. Елементи теорії літератури і стилістики. Мельбурн : Ластівка, 1979. 137 с.
39. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади. Київ: Основи, 1993. 415 с.
40. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Дегуманизация искусства и другие работы. Эссе по литературе и искусству. Москва, 1991. 639 с.
41. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
42. Пахаренко В. І. Основи теорії літератури. Київ : Генеза, 2009. 296 с.
43. Потапова З. М. Неореализм. Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. / Гл. ред. А. А. Сурков, Москва : Сов. энциклопедия, 1968. С. 231-233.

44. Рева-Лєвшакова Л. В. Літературний неореалізм художньої творчості початку ХХ століття. *Прикарпатський вісник Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка. Слово*. Івано-Франківськ : Вид-во Івано-Франківського технічного університету нафти і газу. 2018. № 4 (48). С. 153-163.
45. Сивкова І. Психологізм роману Івана Франка «Перехресні стежки». *Вісник Черкаського університету*. Серія Філологічні науки (№ 108). С. 64-82.
46. Тихолоз Б. Франкова концепція стереометричного прочитання літературного твору». *Стереометрія, тексту. Студії над поетичними творами Івана Франка*. Львів, 2010. С. 18-19.
47. Ткачук М. П. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). Тернопіль, 2003. 384 с.
48. Утехин Н. П. Введение. Современная русская советская повесть. Ленинград : Наука, 1975. 264 с.
49. Фізер І. Іван Франко : від соціологічної до психологічної зумовленості літератури. *Слово і час*. 1993. № 5. С. 53-59.
50. Франко І. Відповідь критикові «Перебенді». Т. 27. С. 317.
51. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Київ : Наук, думка, 1978.
52. Франко І. Конечність реформи учення руської літератури по наших середніх школах. Т. 26. С. 324.
53. Франко І. Перехресні стежки : повість. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2020. 368 с.
54. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі. Франко І. Зібр. творів : У 50 т. Київ : Наук. думка, 1976 – 1986. Т. 35. С. 108.
55. Франко І. Як це сталося. Франко І. Зібр. творів : У 50 т. Київ : Наук. думка, 1976 – 1986. Т. 34. С. 373.
56. Шумило Н. Полеміка Івана Франка і «молодомузівців». *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин* : Матеріали міжнар. наук. конфер. Львів, 1998. С. 772 – 776.