

РОЗДІЛ 2

ВИРОБНИЧЕ ОПОВІДАННЯ. ПОЛІТИЧНЕ ОПОВІДАННЯ (КАЗКА). СУСПІЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНА СТУДІЯ. КОМПОЗИЦІЙНО-ВИКЛАДОВІ ФОРМИ МАЛОЇ ПРОЗИ (70—90-ті рр. XIX ст.)

Поруч із монументальними жанрами, які в українській прозі утверджуються у 70—90-ті рр., нових тем набуває й новелістика цього часу. Пореформація життя, розвиток капіталізму, розповсюдження масових системських ідей — ідеології пролетаріату, загострення боротьби праці з капіталом — ці й багато інших факторів, які впливають на зміни життя, викликають нові повідні літературні «форми часу» (В. Белінський). Інтенсивно розвивається критичний реалізм, зокрема його соціологічна течія [див. 54], тіснішими стають інтернаціональні зв'язки української літератури, творчо переймає досвід російського фізіологічного рису, політичної сатири і психологізму того типу, який започаткували у світовому письменстві Л. Толстой і Ф. Достоєвський — «діалектики душі», а також зрослу «технологію» західноєвропейської новелістики. Разом з тим українська література вносить у загальнолюдську скарбницю й свої цінності в галузі малої прози.

Тут на перше місце треба поставити напролюдні й актуальні й якнайтісніше зв'язаний з кардинальними проблемами тогочасного життя — боротьбою праці з капіталом — франківський «Декамерон» — зібрання сотні його творів різної форми малої прози. Двадцять збірок Франкових оповідань і новел — це майже стільки, що дали до нього в новелістиці всі українські письменники разом. Франка-новеліста доповнюють численними, але яскравими публікаціями його ідейні друзі — Михайло Павлик та Наталія Кобринська. Водночас активізуються й письменники ліберально-буржуазного табору. П'ятдесят творів малої прози дає Олександр Кониський, стільки ж — Борис Грінченко, один том — Олена Пчілка та ін.

Другий етап еволюції української малої прози — фаза соціологічного оповідання й суспільно-психологічної студії, де герой вже не винятковий, а буденний персонаж на тлі докладно змальованих обставин, но певної соціальної психології, зумовленої цими обставинами. Фольклорні елементи не стилізують те-р героя, не надають йому ореолу возвеличення, а виразніше підпорядковуються системі літературної поетики. Українська проза прискореним темпом переходить через фазу фізіологічного рису, взявши своє озброєння мову факту, дослідницький аспект брощення дійсності. Іван Франко висуває постулат «наукового реалізму» — створення того, що нині називають «літературою факту», — але з широкою естетичною програмою, яка передбачає поруч із соціологічними, постановку важливих психологічних проблем людського життя. Франко-теоретик розуміє, що структура жанру має не тільки історичний характер, а й ідеологічний: «Соціалістична критика суспільного ладу» дає вказівки, «де шукати в тім життю контрастів і конфліктів, потрібних для твору штуки». Цей ідейний підхід до дійсності виключає в творчості письменників «нової генерації» ідилію, оскільки життя не давало для неї матеріалу [див. 137]. Провідними жанрами у цей час у малій прозі стає виробничі оповідання, політичне оповідання, суспільно-психологічна студія.

За інерцією шістдесятників-основ'ян продовжують писати етнографічно-побутові оповідки прозаїки ліберально-буржуазного напрямку, порушують деякі нові питання, що, проте, істотно не впливає на еволюцію цього вже застарілого жанру.

Вплив життя на жанр найкраще видно там, де піднімається нова проблематика, де герой художнього твору поставлений у нові, незвичні умови праці й боротьби. Такими й були твори з робітничого життя, новаторську сутність яких влучно визначив С. В. Шустер: «Новизна тематики, нещадний реалізм бориславських оповідань І. Франка, їх соціальна зумовленість — внесли їх на рівень справжньої революційної події в історії української художньої прози XIX століття» [58, с. 229].

Світогляд автора, його активне ставлення до життя різно проглядаються в жанрі оповідань бориславського циклу. О. Дей переконливо довів, що «праця Франка над робітничою тематикою має незрівнянно

ближчий зв'язок з Марксом, ніж з Золя» [34, т. 1, с. 402]. Бориславська нафтопромислова проблема врізається в інтелект початкуючого письменника мовою статистичних даних, осмислених у світлі теорії К. Маркса про первісне нагромадження капіталу. У моді Франка спостерігаємо ще певне вагання між соціальною темою і художником в інтерпретації бориславської бітничої теми. На його думку, Борислав (як осяє нафтопромислів) надається «для студій не так етичних, як більше соціальних» [148, т. 1, с. 402]. Борислав — це цілий комплекс соціальних і психологічних проблем, які нелегко вкладаються в традиційні жанри літератури. Опір матеріалу був явним і першочерговим. І двадцять два роки творчості Франка надані темою (хронологічні рамки бориславських творів) — це невтомні пошуки жанрових можливостей правдивого та всестороннього відображення життя там, де «найбільше заступлений клас робітників» [148, т. 1, с. 403].

Жанр перших творів малої прози бориславського циклу Франко визначає як шкіци, нариси, картини. Уже з приводу «Лесишиної челяді» доводиться вступати в полеміку з консерваторами-традиціоналістами й тлумачити концепцію жанру, новаторську сутність якого полягає в тому, щоб в таких ескізах передати безпосереднє враження дійсності» [147, т. 1, с. 421].

Перші Франкові образки трохи нагадують нарисів російської та української літератури, хоча вже в «Лесишиній челяді» поряд з нарисом блискуче використано й досвід фольклору у контрастному змалюванні настроїв людини і природи. Зображенні виробничого тла не мали досвіду ані в літературі, ані фольклорі. У «подорожньому нарисі», який по суті, був перший етюд Франка з робітничого життя — «Вугляр», опір матеріалу не був належно борений. Твір давав інформацію про примітивний спосіб випалювання вугілля, мізерність заробітку вугляря та його випадкову загибель. Молодий автор ще схильний приділяти більшу увагу самому процесу випалювання вугілля, ніж виробничим стосункам між людьми, питанням соціальної психології вуглярів. Саме це розкриті характери робітників. У першому оповіданні з робітничого життя («Ріпник») Франко уникає оголеного техніцизму в описі пра-

ці й намагається якомога інтимніше зобразити внутрішній світ героя, висуваючи на перший план кохання героїні Івана й зарібниці Фрузі, яка помандрувала до свого милим на нафтопромисли. Ця драма любовних почуттів, що закінчується мелодраматично — смертю Фрузі після пологів та поверненням «ріпника» Бориславського болота до зеленого оазису села, відзначається на виробничому тлі, ще слабо психологізованому.

Робітнича тема, тема боротьби праці з капіталом, усебічно розкриватиметься в наступних творах циклу, тут ще не стала серцевиною сюжету. Лише сюжетні елементи відбивають становище робітничого класу, що народжується. Це обстановка робітничої нічліжки, колективний портрет виснажених на роботі жінок, портрет маси ріпників, яка суне на роту до «ям». Ці образи пройняті авторським співчуттям і викривальним пафосом. Однак трагедія Фрузі-окритки слабо зв'язана з її становищем робітниці: така трагедія можлива й на селі.

У другій редакції «Ріпника», виконаній в 1899 р., Франко хоч і залишає любовну історію на першому плані, але забарвлює її соціально як трагедію робітничої й робітника у жахливих умовах життя на капіталістичних нафтопромислах. Любовний сюжет ускладнюється інтригою, введенням образу активно діючої перниці Ганки та злочинним втручанням у долю ріпників тих, хто фактично винен у загибелі всіх членів «Ріпника», — експлуататорів. Ставляться проблеми психології злочину і проблема злочинності капіталізму. Все це надає жанрові нового тембру: типове оповідання з нескладним сюжетом (у першій редакції) переросло в багатоепізодну повістку, близьку до детективу. Однак Франків «детектив», до якого автор «Основ суспільності», «Для домашнього вогнища» дає нахил, своєрідний: це не розгадка цікавої шахової партії, а напружена соціально-психологічна ситуація, що обвинувачує не одиницю, а злочинну систему.

У другій редакції «Ріпника» не тільки збережено, але й поглиблено та згармонізовано з почуттями героїв, психологізовано, навіть символізовано нафтопромисловий пейзаж. Якщо, скажімо, у першій редакції Фру-

зя після вирішальної для її долі розмови з Іваном, прощається стереотипним «Добраніч» і на цьому діл обривається, то в другій редакції настрої холодної байдужості, якою війнуло від слів Івана (після звітного повідомлення, що він — батько дитини), дається на всю атмосферу, на весь «клімат», у якому живе Фрузя. «На вулиці вітер ухопив її в свої холодні обійми, торгав поли її кафтана, сипав їй у лице частинками глини, але вона не чула нічого. В її серці було ще холодніше, ще темніше, як у бориславських «вулку» [148, т. 1, с. 78]. Протягом усього твору (у другій редакції) відчуваються оця психологічна зазвуженість, єдність жертви капіталістичних нафтопромислів з глиною свіжовикопаних ям, з болотом Борислава. Кілька разів підкреслено, що Фрузя «чалапала» на вулиці. Безрадісним було життя-чалапання робітничої ажі до загибелі у смердючій нафтовій ямі.

Символізуючу функцію виконує пейзажний образ — картина брудного болотистого Борислава в тілі весняних підгірських «долів»: «Борислав виглядає як одна бездонна баюра розмоклої глини, розтануваного болота, змішаного з ропою, як озеро бруду смороду серед зеленого Підгір'я» [148, т. 1, с. 78]. Ще виразнішу психологічно-символічну функцію виконують пейзажі села, подані через призму спомини «ріпника».

Характер головного героя у другій редакції описано старанніше. Якщо у першій редакції Іван вів життя ріпника, «поділене між роботою і пивом», і майже нічого не думав, то в другій редакції Іван через роздуми-вагання робітника вдало показує зв'язок соціологічного і психологічного, зародження нової соціальної категорії. Роздвоєність Івана в порів'язанні до Ганки і Фрузі — це не тільки фактори індивідуальної психології, якими є взагалі почуття кохання, — вони є якоюсь мірою виявом стану вагання Івана, фактором його соціальної психології. Іван по-своєму розуміє роль соціальних чинників у поведінці Фрузі, вважає, що вона пішла з села не тільки з почуття кохання до нього, а й внаслідок тієї ситуації на селі, яка надлишок робочих рук викинула з міста. Іван дає перевагу дебелий, здоровій Ганці над ніжною слабенькою Фрузею з точки зору вимог рідного життя: до важкої фізичної праці на нафто-

власлах Фрузя не здатна. Зародження класової свідомості ріпника видно і в тверезій оцінці свого робітничого становища, його переваг і вад, у критичності відносин до капіталіста і ріпника. Отаким олюдненням нового мажоранту Франко художньо вирішував важливу проблему наповненості та поглиблення жанру. Када Фрузя вдається створити емоційно наснажений, виключуючий твір про робітничу долю в умовах капіталізму. І до цієї мети він ішов свідомо своїм власним шляхом. У 1879 р., аналізуючи творчість Е. Золя, Бальзак застерігав, щоб при зображенні багатства не перейти «граници людської симпатії», поза меж «діло штуки не сягає, або, сягнувши, перестаети ділом штуки, а стає або протоколом, або розповіддю науковою» [50, с. 3—4].

Надзвичайно скomплікованим у жанровому відношенні є твір Франка «На роботі». За зовнішніми прикметами (поділ на розділи й специфічні заголовки: 1. При корбі. 2. По згоді. 3. По хапатні. 4. Дивний сон. 5. У глибіню! 6. Задуха і єї царство. 7. Доля робітничого життя. 8. Життя робітників. 9. Три способи) — це виробничий репортаж, опис мандрівки кореспондента по різних етапах праці робітника бориславських нафтопромислів. Водночас твір Франка є репортажем і з глибини штольні, і з глибин свідомості й підсвідомості ріпника. Поруч із суто репортажними прийомами «літератури факту» тут сміливо використано прийоми літературної та фольклорної умовності. Мандрівка ріпника по жахливому царстві Задухи нагадує біблійні оповідання, середньовічні сходження в пекло у Данте, апокрифічні «ходіння по муках» староруської літератури, мандри Енея з Сивіллою в «Енеїді». Є і в Котляревського подібна персоніфікація лих у цілій галереї образів, що нагадують Задуху: Дрімота, Зівота, Смерть, «чума, війна, харцизтво, холод, Короста, Ясця, парші, голод». Франко використав і народні перекази про духи бориславських підземель.

Зачерпнутий з літератури та фольклору сюжетний матеріал оповіді: у перших шістьох розділах маємо внутрішній монолог, близький до «потоків свідомості», а в останніх трьох — щось на зразок «одностороннього діалогу». А це новаторство сягає вже у вік двадцятих років і з характерними для нього формами викладу у

Дж. Джойса і А. Камю. Найрізноманітніші прийоми творі «На роботі» згармонізовані між собою та з психологією головного персонажа. Усе багатство мистецьких підходів до зображення робітничого життя у Франка підпорядковане одному завданню — зацікавити читача новою проблематикою, новою працею і новим героєм.

Другим завданням жанру була всебічність художньої студії робітничого життя. Тут не лише докладає стенограма найменших порухів почуття та думки (прагнення заробітку при злиднях, забобонний страх при спуску в підземелля, калейдоскоп вражень від підземного світу, «кардіограма» почуттів при втраті свідомості, робота підсвідомості — сон), а й показує втрачену робітничої праці на особистість колишнього селянина. Ріпник вже мислить поняттями, вкладенням нових для селянина слова або старі в нових значеннях: «корба, млинок для подачі «вітру» у задущу «штольно», сопух, кип'ячка, дротянка (шахтарська лампочка), дзюбак. Якось по-новому звучать слова, викликають нові асоціації: пекло, нужда, цер, шістка. Нарешті, робота свідомості і навіть підсвідомості над «трьома способами», «щоби вимотати із тої сіті поганої», — пробіск класової свідомості експлуатованого. Важливо підкреслити й викриває тенденцію жанру. Деталі кістяків, трупів усіх, хто загинув на страшній бориславській роботі, зображенням пекельних мук письменник створює алегоричний образ капіталістичного пекла, царства Задухи. Журналістичний репортаж підноситься до символічного мовлення, такого характерного для могутнього Кавалюка ньярського стилю. Отже, ще один мартиролог в історії людства, але характерний тим, що робітник уже зацікавлюється над способами збурення пекла.

Зосередження уваги на психіці одного персонажа і зображенням виробничого процесу протягом всього твору характеризується образок «Вівчар». Тема «теотесані» (!), душевне життя їх невиразне, а «порозкривається оригінально. Досліджується пульс життя психологічну студію, то значить: не подавати думки робітника під час праці. Близька до «повної правди, тільки якусь психологічну спекуляцію свідомості» форма оповіді є важливим засобом психологічного аналізу. Образок будується на контрасті між двома способами Франка, тобто глибинним психологічним аналізом внутрішньої мови почуттів. Безперечно, поетизації її. Праця каменяра в глибині темної шахти стоїть тут на консервативних позиціях,

метрової штольні спочатку здається непривабливою порівняно з працею вівчара на високій сонячній площині. Але справжній трудар у глибині душі поет. Він не був: витривалий, мужній, винахідливий. З якою ж жестикуляцією переміг вівчар «вуйка» (ведмедя) на площині, з такою ж завзятістю подолав у шахті уперту м'яну брилу. Позолочуючи нову чорну працю споминами про колишню, поетичнішу, непомітно для себе етилізує він працю шахтаря. Ще мислячи, як і ріпник у творі «На роботі», майже язичницькими категоріями каменяр-вівчар усвідомлює і переважає робітничого життя над вівчарським. Він розуміє і сприймає як поетичний факт і те, що вороття до старого патріархального способу життя немає. Так народжується каменяр-вівчарський робітник. Письменник дає неначе фотографію старого перелому.

Проблематику оповідань «Навернений грішник» і «Зелепуга» визначив сам автор: «... психологічні проблеми, які постають при зіткненні хліборобського життя з силою капіталізму» [144, с. 6]. До них близька за тематикою і «Полуйка». Франкове новаторство психологічного аналізу не одразу було належно оцінене. Інерція погляду на просту людину, яка нібито відчуває й мислить примітивніше, ніж, скажімо, інтелектуал, позначилася й на несправедливій оцінці бориславських творів Івана Франка з боку Осипа Маковея. Франко своїм звичаєм, — писав Маковей у статті про Ковалева в 1900 р., — поробив із тих тем культурно-історичні образки з теоретичним засновком від погляду і психологічним поглибленням у розвою дії», «у своїх оповіданнях соціалістичними теоріями і в глибоку психологію не вдавався (се, очевидно, не виходить йому на мисль, але се не може бути й доганою)» [80, с. 81].

Маковей оправдує Ковалева тим, що його герої «грубі і неосвічені». Нескладні, мовляв, зворушення цих примітивних історичних образків можна подати через їхні вчинки («по діланню»), тобто зовнішніми діями. Франко ж показує внутрішній світ своїх героїв, аналізом внутрішньої мови почуттів. Безперечно, поетизації її. Праця каменяра в глибині темної шахти стоїть тут на консервативних позиціях,

а Франко «іде за віком» у майстерності психологічного аналізу.

За характером освоєння матеріалу — нової теми — і структури жанру ми можемо поділити оповідальну малу прозу бориславського циклу на три типи: 1) твори перехідного періоду — від побутового до оповідання з любовним сюжетом і до виробничого оповідання; 2) виробниче психологічне оповідання, близьке до образка; 3) оповідання і новелі з виробничим сюжетом — виробничим, основаним на реальних пільно-психологічних категоріях, народжених ситуацією праці і капіталу. Зокрема, соціально-психологічні дії «Навернений грішник», «Яць Зелепуга», «Полуйка» в основі сюжету мають те, що Франко намагається «промисловою гарячкою» — жадобою зиску. Ця тема народжена соціальними умовами риса і розкривається в характерах селянина-власника і капіталіста.

Економічна проблема руйнування сільськогосподарства, яке потрапляє у вир бориславської «промислової гарячки», і зв'язана з нею проблема моральної деградації особистості хлібороба визначають розлогий оповідання, яке наближається до побутового («Навернений грішник»). Зосередження уваги на одній ситуації та одного характеру надає йому новели («Яць Зелепуга», «Полуйка»). Вибір вузлових моментів нових виробничих відносин між людьми, Франко досягає великої вправності в побудові новели. Уже в самому взятому із життя матеріалі були закладені потенціальні можливості новели нового жанру — напружене, нервово зростання жаги збагачення і потрібний для новелістичного катарсису крах ілюзій. Так життєві стосунки природно відобразились у сюжетній напруженості та в ефективному повчальному моменті («венденпункті») новели, що являють собою момент «спалення», замикання неймовірно електризованих життєвих ліній героя. Хоч Яць Зелепуга щасливо докопується кип'ячки, та все ж жертвою обману — замість мільйона ринських оформлено документ на мільйон крейцерів. Новелістичний поворот тут підкреслює темноту бориславського селянина і жахливу систему обману й виготовою, кажучи словами Степана Ковалева, «безкінечний швіндель» — незрозумілу складну машину плуатації, проти якої селянин боротися не може.

Новелістичний пуант «Полуйки» вжахнув відкрити «нову сутність» людини, показавши, до чого можуть дійти людська жадоба зиску: мільйонер, майже революційний від скнарості, що росте в міру збагачення, руками захищає свою яму з нафтою і падає в неї. Та в «Полуйці» маємо не лише проблему психологічної скнарості, а й питання формування нової пролетарської моралі, зростання робітничого оптимізму. Ріпники — герої новели — вже не приголомшені селяни у душливих підземеллях, які думають тікати на свіже повітря села, а кадрові робітники з новими традиціями звичаями, з своєю пролетарською етикою. В осуді жаданості капіталіста відчувається моральна виснаженість робітника. Ріпники виступають тут як упевнені господарі становища, солідарні у своїх діях.

Як бачимо, сюжет — не споконвічний мандрівний елемент «праміфа», як твердили деякі буржуазні критики. Він народжується з життя, із сплетіння реальних людських стосунків та психологічних факторів. Франко не лише використовував здобутки літератури і фольклору для окремих композиційних прийомів своїх бориславських оповідань та новел, а й творив сам, які дозволяли йому глибоко проникати в суть зображуваного явища. Своєю творчістю Франко подолав «виробничий жанр» — важливий жанр дидактизму. Він дав зразки справді художніх новел, нарисів, оповідань та новел з робітничого життя — творів великої літератури. «Іван Франко був одним з тих, які допомогли революційній боротьбі пролетаріату «знайти своє місце в області реалізму» (М. Ф. Ангельса. — *І. Д.*), він перший увів її як постійну тему в художню літературу» [102, с. 51]. Традиції Івана Франка у жанрі робітничого оповідання (виробничого) продовжував у 80-х рр. і на початку ХХ ст. Степан Ковалів. Його бориславські оповідання пізніше були видані під промовистим заголовком збірки «Громадські промисловці» (1899), «Образки з галицької Каліфорнії» (1913). Своєрідні репортажами з бориславських нафтопромислів були зокрема, оповідання «Добрий заробок», «Ройтів», «Здрячі», «Чічі», «Котюзі по заслугі», «Наслідок непорядності», «Безконечний швіндель», «Дрогобичський найда», «Пригісник з Борислава», «Сорокати», «Хто винен», «На дримайловім пустирищу» та

ін. Письменник бачив неймовірну нужду, деморалізацію селянства. Прогресивна, демократична тенденція, викривальний характер тематики й терен зображення ріднять його твори з бориславським циклом Франка. Франко цинік «крізь сльози всміхнені» і «тересні ескізи» Ковалева. Письменник не був епігоном Франка. Він умів знаходити оригінальні сюжети, не спроможен був їх художньо обробити.

Ковалеву часто бракувало почуття міри, чистоти рисунка, композиційного такту. Його оповідання мірно захарашені подробицями, нехарактерними деталями, неглибокими діалогами, «перенаселені» персонажами. Так, у творі «Дезертир» справжній новелістичний сюжет: щоб вийняти з нафтової ями робітника, промисловець наказує іншому робітнику вилізти в яму. Та вороття і йому не судилось — яма звузилась, проходу не було, він живий опинився у могилі з трупом. Починається нелюдська мука робітника, повільне, довге, фатальне й невідворотне знищення. Висить робітник день, другий, третій — часок неможливий. Голосом, що слабшає, безталанно просить привести на край ями дружину і дітей, попрощатися навіки... Коли б письменник поставив на цьому «новелістичну» крапку! Але цього не сталося. Епізод потонув у багатьох інших банальних сюжетах. У розтягнутому й нудному вступі описано життя рекрута, гульню-пиятику, у постпозиції оповідання чеплено якусь любовну історію, вплетено мотив зради, самої дівчини, приліплено тему дезертирства — і в результаті втрачено єдність враження. Слаба психологія, більша увага до нафтової ями чи самої нафти, ніж до душі людської, — цей оголений техніцизм дуже яскраво виступає порівняно з барвистими, різноманітними й глибокими й хвилюючими франківськими оповіданнями про робітників.

Цілком закономірно після Борислава об'єктом художнього зображення стає шахтарський Дніпро. Маємо на увазі шахтарські оповідання Борислава Франка та Олександра Кониського. До робітничого життя Грінченко звертається у 90-ті рр. XIX ст. Письменникові вдається згармонізувати «виробничі» проблеми з психологічними. Він уміє напружити багатого на картини шахтарського життя трансформувати в естетично-художній мистецький сюжету (наприклад, драматичний

Од — чекання дочки на повернення батька з залитою водою шахти в оповіданні «Батько та дочка»). Однак сутності шахтарського життя Грінченко збагнути не зміг, виявивши тут риси консервативно-народницького світогляду — страх перед великими промисловими центрами, які нібито деморалізують селян («Серед ужих людей»). Психіка Грінченкового шахтаря об'єктивно-селянська, а не кадрового робітника, свідомо пролетарія.

Тема «промислової гарячки» намагнітила й сюжет оповідання О. Кониського «Наввипередки», побудованого на показі історії конкуренції й боротьби поміщика з гірничим інженером за селянські землі, на яких виявлено залізну руду. Ставилась, отже, проблема капіталізації української верхівки — аграрія й інтелігентства. Але ця тема в Кониського епізодична. Пізніше, на початку XX ст., багато оповідань з шахтарського життя писав Спиридон Черкасенко. Однак письменники ліберально-буржуазного табору не розуміли того, що найпереводішим класом є робітничий, і не могли його зобразити в революційній перспективі так, як це зробив Франко.

Другим важливим жанром малої прози було в той період так зване політичне оповідання (чи політична казка). Знову найвидатнішим представником його був Іван Франко. Йому належить заслуга введення самостійного терміна «політична поема», «політична поезія» стосовно творчості Тараса Шевченка, а також «політичне оповідання», «політична казка» як підзаголовки його власних прозових оповідок, заголовок, що виражав не тільки другорядні формально-структурні ознаки, а змістовну домінуючу твору — його викривальний ідейний флювіс. Термін «політична поезія» вживається в німецькій літературі, де її майстром був, зокрема, Генріх Гейне. Політична поезія, на думку Івана Франка, це вобідний вислов почувань, які будяться в серці вільного та мислячого чоловіка під тиском політичної самостійності» [147, т. 17, с. 15—18].

На кристалізацію політичного оповідання в українській літературі 70—90-х рр. XIX ст. впливає цілий комплекс чинників. Це захоплення письменників революційно-демократичного гарту соціалістичними ідеями, народження революційної журналістики («Грошецький друг» та його продовження — «Дзвін» і

«Молот»), поглиблення творчого методу, традицій літературної літератури О. Радищева, Т. Шевченка, М. Вовчка, політичної казки М. Салтикова-Щедрина та головне — ота «політична сваволя» в так званій «конституційній» австрійській державі. «Політичність» жанру визначали, з одного боку, цензура, цензура курор і суд, а з другого — незвичайний резонанс твору серед громадськості, а то й світовий його резонанс.

У самому жанрі відбувалася певна еволюція. Традиційно-політичний фермент, закладений у жанрові матеріалі, вимагав удосконалення форм його вираження. Пошуки ведуться по лінії максимального розриву віддалі між автором — своєрідним політичним агітатором — і його аудиторією — читачем. «Історія світової літератури наочно засвідчує те, що художник-епік, намагаючися максимально подіяти на аудиторію, повинен зійти з деякого підвищення, щоб наблизитися до тієї аудиторії, яка поступово перетворюється в читаючу публіку» [90, с. 3]. Постулати народності у політичному оповіданні реалізується в оповіданні впливати на маси й говорити з ними в якнайбільш доступній і найефективнішій формі, захоплюючому переконливо. Цьому завданню підпорядковані пошуки викладових форм і відповідних жанрово-композиційних елементів.

Одним із перших політичних оповідань в українській літературі була «Ребенщуків Тетяна» (1877) Михайла Павлика — твір, який викликав публічний скандал і скажене виття реакціонерів. І. Франко скаржився з тим викликом, який кинув Павлик, а не тенству цим оповіданням, написавши на захист твору вірш «Тетяна Ребенщуків». Уперше на захист українських землях письменника засуджено до ув'язнення за політичність художнього твору. Охоронці австрійсько-цісарських порядків конфіскували Павликове оповідання не лише за гостроту критики буржуазної моралі й релігійного духовного життя, а й за антицісарське спрямування твору — прокляття цісаря устами народу.

«Ребенщуків Тетяна» — твір перехідного жанру. Інерція етнографічно-побутового оповідання вживається з памфлетно-публіцистичним пафосом політичного забарвлення. Належної гармонії між тими двома складниками не було. Традиційна форма «я-оповідання»,

оповіді «з уст народу» не відповідала характерові поставленої проблеми. Образ малолітнього оповідача, своєрідного стенографа чи фонографа, не був психологічно вмотивований, оскільки автор змушував дитину помічати справи, які її не цікавили. М. Павлик прагнув, щоб піснями люду й народними фразеологізмами надати більше вагомості проголошуваним ідеям, показати сприйнятливості їх в гушці народу.

Іван Франко в оповіданні-нарисі «Моя стріча з Олексою» («Дзвін», 1877) «рупорністю» пропагованих ідей ще споріднений із своїм побратимом — автором «Ребенщуків Тетяни». Адже видавці першого революційно-демократичного журналу дбали передусім про агітаційну мету — поширення передових думок; художню форму твору вони інколи вважали рідко підрядною. Та І. Франкові як белетристові вдається знайти природнішу, відповіднішу темі форму викладу, ніж Павликові, хоч і в «Моїй стрічі з Олексою» застосовано прийом «я-оповідання» і також спомину, але вже не з дитячих літ, а з недавнього революційного минулого автора-оповідача.

Та найістотнішу роль відіграє тут подібний до франківського діалог, у якому досвідченіша особа викладає свої переконання учневі. Діалог відбувається між переслідуваним («проскрибованим») соціалістом, що вийшов з в'язниці, і стихійним селянським борцем за правду. Привнесення соціалістичних ідей не маскується етнографічною оболонкою «народних уст», як у Павлика. Оповідач-інтелігент говорить тут від себе просто й щиро, у доступній для селянина формі, говорить як брат до брата. І. Франко викладає факти своєї революційної біографії, називає себе Мироном (родішній псевдонім письменника). За достовірністю фактів це нарис. Але серед франківської жанротворчої термінології знаходимо і поняття «белетристичний нарис». Таким белетристичним засобом тут є зривання і вибух емоцій у момент повного взаєморозуміння двох бунтарів. Пізніше цей прийом запозичить, аби у Франка Михайло Коцюбинський в оповіданні «Під мінаретами».

Що ж інкримінувала цензура Франкові як автору оповідання-нарису «Моя стріча з Олексою»? «Хвалячи прямування соціалістів, — обвинувачував прокурор, — скеровані до повалення власності, ганять

автор сучасний лад і юридичний порядок, який сягає на силу закону, називає його зогнилим (1926), темнотою, обманом і дармоїдством.

Вихваляючи соціалістичні прямуювання, заборонені законом, розпалюючи ненависть і погорду проти влади суспільства й установ, стаття ця містить в собі безперечні ознаки проступків, передбачених §§ 302, і хоч вона заснована нібито на фоні локальної події, все ж в кожному її діалозі можна побачити соціалістичний напрям до суспільного перевороту.

Зрештою, розповсюджуючи цю брошуру в понад 600 примірників (як це було стверджено поліційним слідством), автор присвятив ці статті в такому численному тиражі з метою широкої соціалістичної пропаганди. З цієї причини зміст інкримінованих статей не може бути віднесений до відносин у згаданій меті, тому що тенденція очевидно скерована проти всього суспільного ладу» [36, с. 69].

Прокурор не лише правильно визначив революційну дію цього оповідання, а й мимоволі зачіпав теоретичну проблему співвідношення між локальним, частковим фактором і всезагальним його значенням. Коли б письменник говорив про окремий випадок, то твір не підлягав би конфіскації. Політичний елемент прокурорська критика вбачала у тому узагальненні, яке у творі заперечувало весь несправедливий лад, його систему. Зміст явищ впливає на форму Предметом діалогів у «Моїй стрічі з Олексою» є індивідуальна однина, а суспільно значуща множина. Масштабність проекції зображуваного, певна абстрактність від часткового творять політичний пафос оповідання, впливають на його загальний стильовий тонус.

«Я-оповідач» тут не пасивний реєстратор подій. Його образ розкривається в аспекті співвідношення революційної одиниці до суспільства. «Мое ім'я в мене з кількома іменами подібних до мене «во время оно» оббігало весь край, було пострахом усіх «мирних і законконституційних горожан», — з моїм іменем усі вони пов'язували поняття перевороту, різні» [147, т. 1, с. 211]. Стиль агітатора й популяризатора соціаліста стає стилем політичного оповідання. З огляду на підготовленість слухача виклад соціально-філософських понять і категорій спрощений і зводиться більшою

мірою до наочних прикладів, ніж до абстрактних узагальнень: «Соціалізм, — відповів я, — то така наука, щобі, от для прикладу, — що мають люди обробляти поле по кусникові, кожний окремо для себе, то щобі обробляли разом, — то ніби, щобі все поле збили в один лан громадський і щобі на нім робили всі разом, — що ся вродить, також разом іде до громадського шпихліра, а відтак уряд громадський ділить кожному після того, як зробив: зробив більше, більше дістає, — робив менше, то й менше дістає» [147, т. 1, с. 221].

Ідея твору проголошується відверто, підкреслено, різко. Автор, проте, намагається поєднати раціоналістичний елемент з емоціональним — науку соціалізму з революційною настроєністю, з почуттям бойової солідарності стихійного бунтаря і політичного агітатора-соціаліста.

Проте художній рівень пошуків не задовольняв вимогливого автора, і він наполегливо шукав засобів його підвищення у політичному оповіданні, розуміючи, що «гола правда життя — то тяжка справа». «Не тим цікава байка, що говорить неправду, а тим, що під тушиною неправди криє звичайно велику правду» [147, т. 4, с. 34], — пояснює він читачам своїх законів для дітей роль умовності в мистецтві, в якій «великою правдою» є правда художня. Уже в «Каменях» поет знайшов засіб фокусувати промені життєвої правди через оптику алегорії і символу. Не лише «Мій змарagd» є збіркою довершених художньо притч, можливості параболи використані і в малій прозі Франка.

Парабола, або притча, належить до найдавніших форм ідейної пропаганди. Не випадково вона широко використана в Біблії. Неначе натякаючи на цю збірку релігійних, а по суті, фольклорних притч, одну з своїх оповідок Франко називає «Із галицької книги битія» («Книга буття» — одна із складових частин Біблії). Врозуміло, біблійні образи дістають тут, як і в Шевченка, революційне наповнення. У ряді Франкових творів малої прози предметом сатири є суспільне «би-іє» австрійської конституційної держави («Як пан собі біди шукав», «Як русин товкся по тім світі», «Казка про добробит», «Свинська конституція», «Звичайний бюджет», «Свиня», «Опозиція», «Будяки»).

У цих політичних казках і притчах для дорослих допомогою умовних сміливих парадоксальних поєнань та символічних образів великий Каменярь влучно викриває природу класових суперечностей і безглуздої парадоксальності існуючого ладу, санкціонованого в законодавстві. Близькі до них і сатирично-політичні оповідання «Острий-преострий староста», «Чорна раса» — нарисоподібні твори та «Історія одного конфіскації» — оповідання-фейлетон, що переростає притчу про безглуздий страх охоронців існуючого ладу.

Та справжнім шедевром гармонійного поєднання політики і літератури, тенденційності і народності Франкова є «Свинська конституція». Простий для сприйняття, дохідливий і прозорий, твір цей, якщо говорити про секрети його майстерності, є результатом дуже складної взаємодії різних мистецьких елементів синтезом багатьох викладових структур фольклорної і літературної системи, продуктом співпраці народного рапсода-самородка з талантом літератора-революціонера. Застосовано тут прийом так званого оголеного верстата: письменник сам розкриває генезис творчості, обставини здобуття матеріалу. Він навіть відмовляється від свого авторства на користь вічевого сільського промовця. Звичайно, при всій достовірності фактів це літературна фікція. Значення її багатогранне. Тут і момент зацікавлення, і засіб характеристики «образу оповідача», а також захисний щит від цензури, який ко вихваляли, названо найсмільвішим і найдошкульнішим епітетом — свинською!

Ілюзію нарису про народного рапсода підтримує тиме Франко і потім у примітках до твору і в згадках про зображеного тут Антона Грицуняка. Дійсно ж такий талановитий сільський оратор, з ним Франко часто зустрічався, гостював у нього. Інформацію про Франкового співавтора і водночас прототипа героя оповідання можна знайти в книжечці «Антін Грицуняк, його життя та смерть і спадщина, яка по нім лишилася для нас» (Львів, 1900). У цій брошурі вміщено дві притчі Грицуняка в записі Франка («Притча про графа Баденього» та «Розбійник і піп»). Порівняння цих застенографованих анекдотів (перший з них політичний) із «Свинською конституцією» показує

величезну роль золотникарської роботи Франка, його талант шліфувальника народних діамантів.

Відзначмо у «Свинській конституції» чітко окреслені постаті кількох оповідачів і складність стосунків між ними. Оповідач-автор — це своєрідний зчіплювач матеріалу, вірніше, талановитий режисер веселої, гнївної і мудрої, глибокоповчальної комедії. Він накладає на актора, що виступає перед публікою, мистецький грим, створює його портрет і психологічний характер, аранжує музику прелюда, котрий наставляє аудиторію на очікування чогось неймовірно цікавого. Потім слово бере другий оповідач, а роль першого зводиться до своєрідного суфлерства, до окремих реплік, які подібні до ремарок. Епічність поєднується тут з драматичністю. Щоб уникнути одноманітності, монотонності монологічної оповіді, вводиться ще третій співповідач-опонент — Грицуняковий приятель. Виходить щось захоплююче, як діалог в інтермедії.

У процесі жвавої, дотепної і цілеспрямованої розмови йдуть пошуки істини, вона не подається готовою, її треба художньо вистраждати. Звідси дискусії, зіставлення лиха давнього і сьогочасного, ілюстративні притчі, укладені за принципом нарощування. Напруга розряджається у несподіваному, запозиченому з поезії новелі, повороті. Отак у майстерному жанровому злитку і фактографічність (аж до числових позначень) нарис, захоплюючи алегоричність притчі, напруга й інтригуючий пуант анекдоту й новели. І все це при влучності й гостроті мікрообразів покликане створити предметність зображення, наочність і пластику, що їх Франко вважав найпершою передумовою доброї прози.

Автор з допитливістю детектива хоче вловити якісь характерні деталі в портреті Грицуняка, але зовнішність його цілком звичайна. Вражають лише чорні блискучі очі. Ця портретно-психологічна деталь ще «пропоросте» як контраст: коли обличчя оратора набере повної дерев'яної апатії, живими залишаться тільки «незвичайно блискучі очі під навислими бровами». Франко зображує драматичний хист народного артиста: промовець неначе надягає маску великого коміка-журника-худника, який говорить монотонним голосом і ніяк не може виступати без папірця. Дотепність

змісту, мовленого у контрасті до удаваної серйозної чи навіть тупості, викликає своєрідний ефект.

Уже перша фраза, сповнена таким вагомим текстом, виконує багатогранні художні завдання. передусім новелістичний зачин, відкриття сцени, удалий момент, який гіпнотизує слухачів: «Так коли мовити, — промовив Грицуняк зовсім поважно тих, що стояли найближче до нього, — то мушу маю папір перед собою. Я то, по правді, неписьменний, свої нумери знаю і без паперу не вмію говорити. Хай се буде хоч би податкова книжечка» [147, т. 3, с. 209]. Таким чином, встановлено не тільки контакти аудиторією, спочатку з тими найближчими, що поклали картку незаписаного паперу, але й висміяно начитчиків, котрі без шпартгалки не вміють говорити, не можуть виступати публічно. Разом з тим це певний атральний засіб, який веде у світ мистецтва від напоземленої конкретності.

Художня деталь — образ податкової книжечки — це фокус взаємовідносин селянина з конституційною державою, символ податкового, фінансового здирства, економічного закабалення. Деталь ця розгорнеться переросте далі в алегорію «новомодних буків» — грошового штрафу. Однак головним, лейтмотивним разом, річчю-символом, метафорою в сюжеті є, звичайно, сатиричний образ конституції, спочатку паперової, «в книжці друкованої», а потім такої, «як вона виглядає по самій правді».

Усі образи й притчі взяті з реалій сільського побуту, і тому такі дохідливі для сільської аудиторії. Конституція порівнюється до поганої крамарської хустки, що пускає фарбу й бруднить пальці, — але не облуди й фальшу. «Жива» конституція розкривається у вставних новелах, драматизованих етюдах-сценках, ніби живцем вихоплених з дійсності. Чітко виразно уявляє Грицунякового опонента-приятеля. За такими психологічними деталями, як «почухався в таке місце, де його зовсім не свербіло», «зітхнув тяженько» (причому вони, повторюючись, виконують функцію ситуаційної рими), вгадується стан заклопотаності співбесідника, його неспроможність дати контраргументи до прикладів з життя, наведених Грицуняком як докази про безправність селянина в конституційній державі.

В оповідь, в голос головного оповідача вриваються інші голоси — економа, поміщика, поліцей. Своєрідним є прийом мікродіалогу, «діалогу в діалозі». Сучасні конституційні порядки порівнюються до панцизних і виявляються ще гіршими: раніше буками лупцювали одного представника сім'ї, «новомодні буки» — грошове здирство, штрафи і податки — розорюють сім'ю. У тоні гірко, мудрого й не менш дотепного анекдоту висловлюється ця істина: «Я, богу дякувати, хлоп сильний і здоровий, 50 буків ще якось витримаю, але 50 ринських грошової кари — того, бігме, не витримає моє бідне господарство» [147, т. 3, с. 211]. Кари була за те, що селянин «іздив до цісаря скаритись на ясновельможні сеймові вибори».

Найефектніша вставна новела винесена на закінчення твору. Це дуже пластично зображена сцена покарання чоловіка на ярмарку за те, що він віз зв'язану свиню. У той же час не реагують на муку каторжної людини, яку вели жандарми в кайданах. І з співчуттям змальований образ кайданника, і з максимальною конкретністю виліплена гротескна фігура «сердилого паниська» з блискучим ножем, який, курячи цигарку з довгим цибухом («отакім довгім»), чигає на свою жертву, бо є «свинячим освобідником», — усе це алегоричні постаті конституційного царства. І. Франко надзвичайно чітко характеризує буржуазну демократію. Селянин мусить давати хабарі управителю поміщицького маєтку, щоб той прийняв його на роботу. «А коли прийде без подарунка, то пан ржонца дасть йому в карк і полишить йому ласкаво свободу мирити з голоду» [147, т. 3, с. 210]. Є. Кирилюк звернув увагу на те, що образним висловом «свобода мирити з голоду» для характеристики буржуазної демократії користувалися К. Маркс і В. І. Ленін.

В аспекті конкретизації цих «свобод» характерний позаушник, якого дістає той, хто добивається рівності: «А коли я поспробував бути премудрим і обкликатися на свою рівність перед законом, то дістав такого позаушника цупкого та дзвінкого, як і за саманських часів» [147, т. 3, с. 210]. Але найбільшої сили сарказму досягає письменник у сентенції «хлоп мусить завидувати простій свині» і в логічному висновку, що австрійська конституція — свинська. Щоправда, у назві твору цей епітет з'явився не одразу.

Оповідання друкувалося у столичній, віденській пресі спочатку під назвою «Право свині». Очевидно, особлива цензура для творів німецькою мовою була слабша.

Вже надруковане у самому Відні, оповідання могло потім публікуватися і в провінції під ще більш політичним заголовком — «Свинська конституція». Згодом конфіскації воно не минуло. Був це найвищий рівень громадянської мужності Івана Франка. Після Шевченка такої сміливої сатири на політичний стан українська література не знала.

Про величезний резонанс цього шедевра І. Франко пише скромно, усю його світову славу приписує селянинові Антонові Грицуняку: «Чувши се оповідання на вічу в Збаражі, я списав його, переклав на польську мову і подав до віденської газети «Die Zeitung». Надруковане там воно так сподобалося, таким ярким і правдивим світлом освітило нещасливу долю нашого народу, що зараз же передрукували відтам кілька польських газет у Чехії, Моравії і в Німеччині. Повість перекладено на мови: польську, чеську, хорватсько-словенську, французьку і англійську, а видруковано по-руськи в «Хліборобі» [помилка — в «Громаді» І. Д.], воно було передруковане в американській «Свободі». Можна сказати сміло, що ще ніякий руський твір в такім короткім часі не облетів такого широкого світу, як Грицунякове оповідання, не здобув такої розголосу і такої прихильності для руського селянина і співчуття до його недолі. Жодна вічова промова, жодна наша остра та мудра, не пошкодила стільки ворогів нашої селянської долі, як ота Грицунякова повість» [147, т. 3, с. 470].

За аналогією до «Свинської конституції» була написана казка «Звіряча конституція» (пізніша назва «Звірячий бюджет»), в якій теж висміяно австрійську конституційну систему, засновану на ієрархії здирства, грабежу і розбійництва: «А треба вам знати, що в царстві було вже віддавна така конституція, що в неї обмеженої власті ніхто не мав, а кожний їв тільки того, кого міг зловити, задушити і обдерти зі шкіри» [147, т. 3, с. 228]. Ще більш «політична» за змістом від «Свинської конституції», ця казка не мала, проте такого успіху: бракувало тут концентрації, напруженості вибухової сили фабули. Сильний деталями й сатири-

ми мікрообразами, цей твір був позбавлений емоційної спрямованості.

Що об'єднує в типологічний ряд оповідання, які ми об'єднали до політичних? Насамперед їх спрямованість проти існуючого ладу, політичного устрою капіталістичної держави, відвертість викривальної ідеї, яка, проте, у кращих творах органічно випливає з логіки художніх образів, охорона прав людини.

Виразом поглиблення літератури, її прогресу, єдності аналітичного і синтетичного начала в дослідженні головного предмета літератури — людини був світовий поступ у техніці людинознавства, у психологізації образів.

Оскільки українська література пліч-о-пліч розвивалася з російською, яка тоді внесла найбільший вклад у психологічний аналіз, то, якщо простежити розвиток нових художніх якостей, психологічний роман і новела (оповідання) належали до провідних її жанрів. Українська мала проза 30—60-х рр. швидко привається з-під впливу бурлеску з його однолінійною тенденцією зображувати сміховинне в характері. Звільнюється вона поступово і від романтичної манери репретації почуттів, однобічності поділу характерів на добрих і злих, високих і низьких, і переходить у реалістичну манеру до того, що О. Пушкін називав «фізичним рухом м'язів». Величезна заслуга української літератури в тому, що вона, часто навіть раніше від інших літератур, почала зображувати духовний світ людини, соціальних низів, показала духовну красу селянина, його приналежність як особистості. Пригадаймо хоча б епіку братів Гонкурів з концепцією «четвертого плану» В. Гюго, твердження А. Доде, що шанси психологічної витонченості може дати тільки роман з «ліпих сфер», тобто з життя аристократії. Ще в 1890 р. польській літературі Б. Прус вважав за потрібне вводити в полеміці з О. Свентоховським, що в літературі не повинно бути ніякої станової ієрархії, що психологія «хлопа» не різниться в своїй основі від психології Наполеона. Відгомонам упередженості до поверхового психологічного аналізу образу селянина, робітника, як уже згадувалося, були погляди М. Коцюбинського.

Поглиблюючи засоби психологічного аналізу, треба було переборювати деякі фольклорно-поетичні традиції, а також інерцію бурлеску. Прозаїки початку

XIX ст. часто переносили вироблені фольклорні образи на характеристику внутрішніх переживань людей. Зокрема, поширений був мотив «серця», «душі»: «Уздів його Трохим, так і руки, і ноги опустилися, у животі похолонуло, серце так і трепечеться, і душа щось недобре почула» [56, т. 3, с. 468]; «Тут Десятиречка так глянув на Трохима, що у того усі жижки задрожали і у душі похолонуло» [56, т. 3, с. 469]. Цей динамічний прийом використовує Квітка-Основ'яненко у скоріше сентиментальному оповіданні «Переполох».

У Марка Вовчка, у Ганни Барвінок у ролі психологічних деталей часто використовуються лірично-образні барвлені, як у народній творчості, порівняння і метафори: «Дівчина стрепенулась, як сива зозульця» (Марко Вовчок); «Ізлила всю землю гіркими, блискучими слезами» (Ганна Барвінок).

У 70-х рр. така фольклорна, а тим більше бурлескна манера психологічного аналізу відчувалася вже застаріла. Раннє оповідання Панаса Мирного «Людська попутав», яке ще наслідувало попередню українську прозу в зображенні душевних переживань, викликало гостру критику М. Драгоманова. Самоаналіз героїні типу «Засвістало, захищало, закричало, загавкало, моє серце в грудях», «Я й по-собачому вила, і по-людському співала, і по-котячому нявкала» у порівнянні з «живописанієм» і радить вчитися «обширного аналізу психологічного» у російських і нових західноєвропейських письменників (Діккенса, Гоголя, Бальзака, Шатріана, Тургенева, Шпільгагена) [див. 119].

Вимогу посилення психологізації в літературі викликали російські революційні демократи. До застосування «мікроскопа» при зображенні духовного світу першим почуттів героя. Новаторство Л. Толстого в психологічному аналізі полягало в тому, що об'єктом аналізу. На підставі цієї рецензії сучасні літературознавці [55, 85] поділяють психологізм на три типи: 1) динамічний (розкриття духовного світу людини і сталого в особистості, взятій у ще не бачені дії і вчинках), 2) аналітичний (зображення поточної повноти та конкретності її буття, духовного і фізичного почуттів та думок героїв) і 3) синтетичний (поєднання аналітичного і синтетичного). Поділ цей невдало зображений процес — це теж образ, структура, оскільки внутрішній психологізм найвищою мірою фокус життя», — як говорив Толстой [24, с. 327].

динамічний, і точніше додержуватися поділу форм психологічного аналізу на «зовнішню мову почуттів» і «внутрішню».

Фіксація зовнішніх рухів, діалогів — цих виразних форм психічного стану людини — більш притаманна раннім стадіям розвитку літератури. Її обстоював Гі де Мопассан. У передмові до свого роману «П'єр і Жан» він писав: «Замість того, щоб просторо пояснювати стан героя, об'єктивні письменники знаходять такий вчинок або жест, який при даному психологічному стані і в даній ситуації людина неминуче повинна зробити. Примушують з початку й до кінця вести себе так, щоб усі рухи були відбитком її внутрішньої природи, усіх її думок і прагнень, усіх її вагань. Вони ховають психологію, замість того щоб висувати її на кшталт невидимого скелета. Мені здається, що роман, написаний так, виграє також у щирості. Перш за все, він правдоподібний, бо люди, що живуть навколо нас, не розповідають нам про причини, яким вони підкоряються» [176, с. 15—16]. Проте розвитком літератури люди почали все більше цікавитися зображенням невиражених почуттів і невизначених думок героя, плинності його свідомості. Монолог, що базується на особливостях внутрішнього життя, що його по-новаторськи використали для розкриття характеру Л. Толстой і Ф. Достоєвський, мав величезний успіх у світовій літературі, уможливив новий тип психологізму.

В. І. Ленін, визначаючи специфіку художнього твору, писав, що ...«вся суть в індивідуальній обстановці, в аналізі характерів і психіки різних типів» [2, т. 49, с. 53]. Таким чином, психологізм — невід'ємна якість літератури, зв'язана з аналізом почуттів героя. Новаторство Л. Толстого в психологічному аналізі полягало в тому, що об'єктом аналізу. На підставі цієї рецензії сучасні літературознавці [55, 85] поділяють психологізм на три типи: 1) динамічний (розкриття духовного світу людини і сталого в особистості, взятій у ще не бачені дії і вчинках), 2) аналітичний (зображення поточної повноти та конкретності її буття, духовного і фізичного почуттів та думок героїв) і 3) синтетичний (поєднання аналітичного і синтетичного). Поділ цей невдало зображений процес — це теж образ, структура, оскільки внутрішній психологізм найвищою мірою фокус життя», — як говорив Толстой [24, с. 327].

Про психологізм Толстого і Достоевського, про те званий «потік свідомості» написано тепер десятки сотні книг. Про це вже писав Іван Франко ще в XIX на початку XX ст., осмислюючи нові процеси в українській літературі, яка творчо засвоїла і розвивала досвід братньої російської літератури. Внутрішній монолог став важливим засобом розкриття характеру у творчості Панаса Мирного та Івана Франка, які були предтечами психологізму XX ст. Зокрема, Іван Франко розкрив співвідношення соціального і психологічного у давній та новій, сучасній йому літературі і вплив їх на жанри прози. Поглиблення літературного міру її визрівання Франко вбачав у тому, що «воно йде не від індивідуальної психології до соціології, а, навпаки, від соціології до індивідуальної психології» [143, с. 118]. Сучасна письменникові наука показує, наскільки складні такі соціологічні категорії, як війна, тиранія, розбійництво, наскільки велику роль у причинах її відіграє момент індивідуальної і масової психології. «За прикладом науки, — пише Іван Франко, — пішла й новіша література і побачила одну з своїх задач у психологічному аналізі соціальних явищ, у тому, — сказати б — як факти громадського життя відбиваються в душі й свідомості тої одиниці, і навпаки, як у душі тої одиниці зароджуються й виростають нові події соціальної категорії» [143, с. 118]. Отже, Франко не відкидає соціального моменту, він виступає за діалектичне розуміння його з елементом психологічним.

У процесі еволюції психологізму змінювалися співвідношення соціологічного і психологічного. Великі реалісти XIX ст., «монотони детальної обсервації і безстрашного аналізу людської душі», виходячи з постулату, що людина — продукт суспільних відносин свого оточення — історичного й сучасного, досліджували вплив того оточення на особистість. Це дослідження набирало форм соціально-психологічної студії, метод якої полягав у спостереженні найменших актів, з яких складається особистість. Орієнтація на показ зумовлюючої людську поведінку сили оточення була в літературі до розширення в композиції твору та що превалювало над героєм. Представником такої соціологічного психологізму був О. Бальзак. Зате першому плані у Ф. Достоевського стояли люди.

Франко звертав також увагу на те, що література не обов'язково розв'язує соціальні питання, що інколи час письменницькі рецепти робить наївними, коли суцільно піднятих психологічних проблем залишається неувербленою і надає тривалій привабливості таким творам, які, наприклад, писав Л. Толстой.

У своїй творчості Франко прагнув зрівноважити соціологічний і психологічний моменти. У його суспільно-психологічних студіях, як він сам визначав один свій твір, досліджуються однаковою мірою вплив соціального оточення на формування особистості і роль тієї особистості в суспільстві, її складність, стик свідомого і підсвідомого, їх діалектика і плінність.

Новела, як сказав Гете, повинна зображувати таку людину, яка б освітила весь характер і становила в його житті вирішальну епоху. Подвійно цікавими є твори, що будуються на етапному моменті біографії не лише героя, а й автора. Хоча всі свої новели Франко вважав частками власної біографії, але «На дні» — твір особливого автопсихологічного наснаження. Наскільки глибоко автобіографічною є новела «На дні», багатими епістолярними матеріалами довів академік Михайло Возняк [23]. Предметом нашої розмови є розгляд жанрово-композиційних особливостей повістки та завдань соціологічно-психологічного аналізу в ній.

За жанром новела «На дні» належить до перехідних, трансформованих форм, що стоять на грані новели та повістки, а також етюда (студії). Сам автор так визначав жанрові особливості твору: «суспільно-психологічна студія» (від лат. *studeo* — *ретельно вивчаю*).

Задум своєї тюремної малої прози Франко розкрив в передмові до збірки «Панталаха і інші оповідання» (1902). Він полягав у тому, щоб показати, як «жорстокі часи та обставини плодили жорстоких людей», та в намаганні дати нове розуміння, «чим є злочин із соціологічного та психологічного погляду і чим повинна бути кара» [147, т. 2, с. 422]. Саме ця філософія «вини і кари», засудження суспільства і виправдання якоюсь мірою одиниці, показ філософії злочину і злочинності суспільної системи, змалювання жорстокості і гуманізму суттєво вплинули на складність композиції «На дні», на її оригінальність.

Свою концепцію побудови цього твору автор виклав у листі від 20 лютого 1881 р. до Михайла Павли-

ка, якому дещо в цій повістці (умовна назва жанру не подобалося і який збирався її переробити на склад. Не заперечуючи цікавого наміру друга, Франко водночас висловив свої сумніви: «Тільки ж, переробляючи «На дні», чи роздумали Ви добре, що вийде такої переробки? Так як воно є, то ціла штука, по-моєму, — ряд типів наших пролетаріїв, починаючи від телігентного аж до найнижче затолоченого. Героїв різного нема, а Темера і Бовдур, дві крайності в одній ряді, висунені наперед тільки в артистичній цілі, щоб зв'язати цілість, надати всему одноцілий інтерес і викликати одноціле вражіння. Чи зможете доконати це самого одним Бовдуром? Я дуже цікавий. По моєму поняттю головною особою міг би бути Бовдур тільки, коли б був єдиною особою, — а тоді вийшла б не живопись «дна», а патологічна студія, що далеко від «На дні» [105, с. 369—370]. Як глибоко розуміючи все-таки Франко змістовність композиційної форми. Специфіка новели ставить вимогу, щоб усі епізоди твору цього жанру були органічно з'єднані в один ланцюг і невинно вели до центральної події, забезпечуючи її цілість. Едгар По називав «єдністю враження». У Франка «живописі дна» одноцілість враження досягається не цим: тут немає жодного епізоду, який би не вів до головної ідеї. Формально кажучи, надто докладні описи тюрми утруднюють легкий граціозний плин сюжету. Чеський рецензент новели «На дні» (що виступив під криптонімом *И. К.*) порівнює описи тюрмної камери у Франка, Байрона («*The prisoner of Chillon*») і Мопассана («*Маже*») й дивується, нащо Франко так детально, минаючи дразливих та натуралістичних деталей, описує камеру [див. 49]. Дійсно, весь бруд і неймовірний сморід цієї непровітрюваної камери-льоху виводить письменника на споглядання світові. Показовою є епістолична присвята Франка на зворотному боці титульного листка «На дні» у видавництві «Дрібної бібліотеки»: «Посвячую громадському уряду богоспасаємому місту Дрогобича. Автор». Отже, описи антигігієнічного стану тюрми під пером Франка набирали політичного тону, переростали в обвинувачувальний акт на австрійську тюрмну систему, що ганебно топтала людську гідність.

На цьому детальному тлі виписано постаті дев'яти в'язнів. Дев'ять людських особистостей,

дев'ятьма різними шляхами з різних верств суспільства впали на дно... Франко неначе піднімає дев'ять особистих справ, щоб залучити їх як переконливі докази свого обвинувачувального акту. Постає щось більше новели, за повість. Це, як влучно пише Є. Кирилюк, справді художній твір, реалістичний трактат про «гно» буржуазного суспільства, трактат, що голосно обвинувачував капіталізм» [57, с. 365].

Перший висновок, який випливає з Франкової соціологічної студії: відбувається великий і страшний процес пауперизації та пролетаризації робітників, що безневинно кинули до в'язниці, панує жахлива несправедливість і топчеться людська гідність. І все ж це соціологічний трактат, а художній твір. Використовуючи здобутки Достоевського і Мирного, Франко в психологічному аналізі йде далі Мопассана у новелі «На дні», яка «психологічним аналізом соціальних типів» показує природу злочину. По-різному соціальні чинники впливають на формування особистості — одних вони ще більше загартовують, інших морально каліють. Дід Панько і Митро убожіють матеріально, але як не духовно. Зате різкий контраст між пануючими неробами і працюючим людом інтелігента Стебельного доводить до душевної хвороби. Яскравим образом того, що іменується терміном «соціальна психологія», є дорожківський селянин — жорстокий власник, який за своє готовий вибити око, нехай тим своїм є накриптонімом *Мізерна* крихта тютюну. Такий звироднілий егоїст поступиться ліжком товаришеві по недолі, хоч би й цілу ніч стояв, не пройметься співчуттям до чужого горя.

Нарешті, психопатологічний тип — Бовдур. Він був затолочений на дно неволі вже змалку, ніколи не знав батька, ні матері, ні свого закутка. Його найкращим спомином було те, як він лежав на підлозі у заплываній корчмі, а пси лизали йому губи... Соціологія Бовдура, генезис психології злочину — у його соціальній долі. Це людина, яка не зазнала в житті ні добра, навіть при зустрічі з добром реагувала на нього злом. Так було у ставленні Бовдура до австрійської пачки, яка, «тихе ягня», покохала цього «звіра». Так було й у ставленні до Темери, який поставився до Бовдура співчутливо. У душі Бовдура запеклася злість на всіх без винятку, його мозок не працював над вищими

етичними питаннями, давно вже живлячись «шлунковими» ідеями. Згодом тюрма, де становить в'язня гірше худоби, прискорила процес здичавіння озвіріння. Тепер очі Бовдура світилися якимось мимим скляним блиском гнилого порохна — знак, що ції вищого порядку вигасли. Синявим блиском, вистивим водянистий пухлині, світилися ноги цього дуючого.

Епітет «гнилий» стосовно портрета Бовдура наскрізним. У цьому портреті письменник підкреслює щось дике, жахливе. Жахом проймаєшся, читаючи опис «одягу» героя. Бовдур був майже голий, «бо було назвати одежею сорочку, з котрої мав на собі тільки й усього, що ковнір, рукава й подовжну шматок звисаючу долі плечима аж до пояса. Більше на ньому було нічого» [147, т. 1, с. 282]. І в такій одежі людина провела в нетопленій підвальній камері зиму. Франко підводить нас до питання, чи може людина, яка бореться з голоду й холоду, відповідати за свої вчинки. І все ж людини в Бовдурі не вбито. Затолочена на душі іскорка людяності в момент психічного катаклізму яскраво спалахує. Ось Бовдур стоїть на колінах перед трупом Андрія в калюжі крові. «Прокляття на вас, посіпаки! — сказав він. — Адить! — і він прикла руку до зіяючої рани Андрія, переділяючи її долонь впоперек на дві половини, — адить, отсе моя половина а отсе ваша половина» [147, т. 1, с. 317]. Таким чином, половину вини за злочин Бовдура Франко переносить на суспільний лад. Такий висновок «суспільно-психічної студії».

Франко користувався у повістці трьома основними прийомами психологічного аналізу.

1. Широко використовуваним засобом є тут змальовання зовнішнього виразу психічного життя героя. Психічна хвороба Стебельського виражається в «млявих очах», «у блудному взорі». Мертвий блиск гнилого порохна у виразі очей Бовдура говорить за себе. Але на цьому обличчі проблизилася людяність, клав свій відбиток: «І дивна зміна зробилася з Бовдурем. Його власні риси, бачилось, зм'якли, лагідні. З очей щез гнилий блиск світлячого порохна... Погляд гнилі складни на чолі вирівнялись, здавалось, наново людський дух вступає в те тіло, що досі було мешканням якогось біса, якоїсь дикої душі. І на

бози градом покотилися з Бовдуревих очей» [147, т. 1, с. 316].

2. Дуже цікавим засобом виступає тут автопсихологічний аналіз самого героя. Андрій Темера замислюється над значенням емоцій та над методикою їх вивчення. Він під впливом розмов про їжу відчуває він раптово голод, його свідомість зосереджується над проблемою «впливу думки на органічні чинності», тобто над питанням, як слово-сигнал викликає певні фізіологічні дії організму — те, що й розв'язав І. П. Павлов. Темера намагається вивчати людські емоції за допомогою щоденника, в який би заносилися результати самоспостережень і почуттями. Він шукає різних методів наукового вивчення психічних процесів — статистикою чи спеціальним «механічним психометром» на зразок того, що винайшов Вундт для вимірювання інтенсивності почуття. Безперечно, Франко зв'язував художній аналіз почуттів з психологічними науковими досягненнями цієї доби.

3. Нарешті, третім прийомом провіщав Франко психологізм того типу, який властивий творам Коцюбинського і Стефаніка, — це змальовання самого процесу мислення, пульсації думки. В одному розділі новели «На дні» маємо щось на зразок психологічного дуету між голови Андрія Темери, який думає над проблемою побудови справедливого ладу, і в свідомості Бовдура, мозок якого працює над тим, як зарізати Темеру, щоб загарбати його 50 крейцарів, про які той в найвну необачність розповісти. Слабкі спроби протиставити совісті проти задуманого злочину пододала домінуюча — прагнення пожити хоч три дні ситим і п'яним. Прийом «оголеної» думки відіграє важливу роль у зображенні образу Андрія Темери — він дав змогу не лише показати реакцію героя на нестерпні умови тюрми, а й процес наростання його революційної свідомості. У творі викладено, таким чином, ідеалістичні переконання самого Франка. Недаремно це так захоплювало молодь різних національностей: українці, поляки і євреї складали гроші на видання новели «На дні». Кілька разів твір перекладався українською мовою. На вихід чеського перекладу прайм-тайму критики відгукнулися жвавіми позитивними рецензіями. Як уже згадувалося, у віденській газеті «Die Presse» публікувався німецький переклад новели «На

дні», супроводжуваний Франковою передмовою «Дійшов до цього». Захоплений був цим твором І. Франко російський вчений О. М. Веселовський (про це сав автору А. Кримський). Філософську глибину у му цінила Еліза Ожешко.

У 80-ті рр. з десятків новел написав Дмитро Мартович. Юрист за професією, він, як і Франко, ставив проблему психології злочину і кари. Його новели не мікроскопічно уважні та докладні, як Франкові. Вони не малюють широкого оточення і великої галереї персонажів. Автор сконцентровує дослідницьку увагу на одній постаті, яку подає силуетно, цікавлячись перусім психологічним зламом, що дає змогу побачити «людину в людині», вибух почуттів людського. Оскільки характері його здебільшого не детерміновані соціально, їх формують швидше географічні чинники — суворі умови безмежного степу. Людина і степ, людина — маленька мікроскопічна частка і безмежний простір, людина нездатна його перебороти, часто приречена на загибель — ось обмежене коло спостережень цього ліберально-буржуазного за переконаннями автора. Історичне враження справляє, наприклад, силует матері на безкрайній лінії степу, матері, що несе на плечах свою дитину у найми, бо панує голод («У найми»). Такі новели Д. Мартовича часто сентиментальні («Вовчому хуторі»), зосереджені навколо питань актуального гуманізму.

Латинське слово *studium*, від якого походить термін «студія», означає «ретельно вивчати». Таке підходження веде до зосередженості, докладності та деталізації твору малої прози. Якщо подійність вносить інтерес у розвиток сюжету, то мікроскопічно уважне дослідження — описовість. Проте ця описовість відзначається від статичності етнографічно-побутового оповідання, бо в описах переживань людини теж мусять бути виражені певна динаміка, рух цих почуттів. Жанр психологічної студії можна знайти в Наталії Кобринській («Дух часу», «Виборець»), у деяких творах Б. Грінченка, О. Кониського, Олени Пчілки. Проте письменники ліберально-буржуазного табору, хоч і викривають вади суспільного ладу, не піднімаються до основи всієї політичної системи, як це робив Іван Франко.

Олена Пчілка в психологічному оповіданні «Рятуйте!» цікавиться більше самим психічним катаклізмом

наслідком, ніж процесом формування нових переконань людини. У своєму оповіданні авторка хотіла показати негативний вплив сектантства на душу селянина. З одного боку — одвічний, усталений, узвичаєний практичний побут селянина, віками пристосована до практичних потреб релігія, що небагато місця займає в свідомості діяльного селянина, а з другого — містицизм штунди, такої чужої еству українського селянина. В «Автобіографії» О. Пчілка говорить про те, що деякі літератори намагалися звернути її увагу на штунду як нібито «рух опозиційний до уряду, ідейний, чистий і на релігійному ґрунті, і кінець кінцем український» [113, с. 45]. «Вражіння свої од цих штундистських зборищ я записала в тих оповіданнях [«За правдою», «Рятуйте!». — І. Д.]. Мене зацікавила їхня психологія. Придивившись ближче, я побачила за тою маскою щось інше, зовсім інший зміст. Мене так неприємно вразили їхні покаєння, що, не дочекавшись кінця, саме коли стала кається одна жінка — «грешніча», я від них утекла. Оцінювати після цього штундистства позитивно я не могла» [там же].

Цікаво, що викривальна тенденція, проведена через психологічний аналіз наростання релігійного фанатизму та містицизму, зумовила новий тип стилю. Взагалі орієнтація на внутрішню мову персонажа веде до стилістичних змін — мова втрачає спокій. З одного боку, це веде до деталізації, «тупцювання» думки навколо певної проблеми, з другого — до телеграфічності стилю. Отож і перша частина оповідання «Рятуйте!» — емпірично-описова, нічим не різниться від спокійної й розумної манери українських побутописців. Зате друга, викладена у формі невластивої прямої мови (виклад від автора непомітно переходить у конспектування мислення героя), вражає своєю нервозністю, уривчастістю, розчленуваннями інтонаціями: дівчина, яку видають заміж, розривається огиною до статевої відносин на релігійно-побутовий тлі і вішається під час весілля. Крик «Рятуйте!», промовлений у заголовку і в закінченні, набирає глибокого підтексту — рятувати людські душі від фанатизму сектантства.

В українському оповіданні тих літ ширше діапазон зображуваного матеріалу. Від «хатнього лиха» деякі письменники ведуть свого героя у світ громадських змагань, простежують, як у тих змаганнях ширше

світогляд, виробляється тип громадської вдачі селянина. Соціально-побутове оповідання, побудоване на комунічному конфлікті, набирає нового тону й наближається до політичного. Таким є «Ліси і пасовиська» Франка, засноване не на долі одиниці, а на становищі цілого села, а відтак і всього селянства, над яким панує таким фатумом тяжіє безправ'я вседержавного ханства.

Процес класово-політичного прозрівання становить сюжет нового складу, і цим, зокрема, характеризується відання Наталі Кобринської «Виборець». Кобринська тонко вимережує оту селянську стежку від інтелектуальних сів своєї хати, свого двора і свого клаптика польської турботи про всегромадську політичну кампанію, яку мали бути вибори. Кінцевий висновок цієї світоглядної тенденції не тільки в тім, що селянин не проголосував за панського, у даному разі польського кандидата, а й в тому, що нині ще вище — до ступеня сумнівів, чи взагалі до парламенту може боронити інтереси селянства.

Ця еволюція веде за собою і стильові зміни — зображення дрібниць побуту й приземленості оповідання масшталбності мислення, змальованого ширшими й глибшими тематичними мазками, як це властиве інтелектуалістській тематиці. Знаменно, що українська проза в 70-х і 90-ті рр. взагалі робить крутий поворот від селянської тематики до проблематики ширшого обрію. Як у творі Кониського і Грінченка тема села ще займає добру частину їхньої малої прози, то у Франка герой відкривається новий — пролетарій, ремісник, купець, інтелігент. З'являються письменники, як-от Олена Пчілка та Наталія Кобринська, чільним зацікавленням яких є проблематика інтелектуалістська.

* * *

У малій прозі 70—90-х рр. переважає зображення «зовнішньої мови почуттів». Але вже з 70-х рр. з'являється свої витоки психологічна новела, побудована на внутрішньому монолозі. Така новела зустрічається ще в творі Франка, але не помітити її не можна. Зокрема, у творі Франка можна знайти початки тієї новітньої техніки психологічного аналізу, з якою пов'язана викладова форма званого «потіком свідомості». Генезису «потіку свідомості» наші вітчизняні літературознавці, а також

зарубіжні цілком слушно дошукуються у внутрішніх монологах, які застосовувались і раніше.

Едуард Дюжарден, який претендує на першість у застосуванні внутрішнього монологу в своєму романі «Рубані лаври» (1887), визначає цю техніку як «повесне вираження характеру у виступі, мета якої — вести нас прямо у внутрішнє життя цього характеру без втручання автора з його поясненнями чи коментаріями».

Це відрізняє його, на думку Дюжардена, від традиційного монологу. «Різниця є й у темі — це не спресія найінтимнішої думки, що лежить найближче до підсвідомості; різниця є й у формі — це безпосередні фрази, редуковані до мінімуму синтаксису...» [175, с. 58—59].

Визначення внутрішнього монологу, дане французьким автором, удосконалює американець Роберт Гампері в роботі «Потік свідомості в сучасному романі» (1955).

Внутрішній монолог, на його думку, це техніка, вживана в художній літературі для показу психічного вмісту і процесів характеру, частково або повністю невисловлених (невимовлених), оскільки саме ці процеси існують на різних рівнях свідомого контролю перед тим, поки вони оформились в обмірковане висловлення (speech)» [173, с. 27].

Ці два визначення дають уявлення про те, що нині називають «потіком свідомості». Вжитий уперше в 1890 р., цей термін, перенесений до літературознавства, переважно зв'язаний з модерністичними романами Джеймса Джойса, С. Річардсона, Н. Саррот, С. Беккета, Сімона та інших, з фрейдизмом у психології та ідеологією у філософії.

Абсолютизуючи підсвідоме, роздуючи його до страхітливих розмірів, ці автори базуються на «потіці свідомості» (вірніше було б сказати — «потіці підсвідомості»), для вияву зневіри в одиниці та песимістичного світосприймання. Однак, як слушно пише Т. Н. Денисова, авторка книги «Роман і проблеми його композиції» (К., Наукова думка, 1968), треба розрізняти «потік свідомості» як метод і прийом, як, врешті, викладову форму при зображенні психологічного стану як процесу, він може використовуватись — і використовувався задовго до Джойса, — не в гіпертрофованому вигляді, а поряд з іншими методами у письменників реалістичного методу. Адже еволюції техніки психологічного аналізу цей прийом

має й свої незаперечні здобутки при зображенні процесів мислення й почування. Дослідники справедливо наводять приклади внутрішнього монологу, близькі до «потoku свідомості», у Толстого й Достоевського зрештою і в Панаса Мирного.

Слід зауважити, що існують різні типи монологів. Усі їх можна поділити на дві групи: а) монолог-сповідальний; б) імітація невисловленої, внутрішньої мови, показ внутрішнього мовлення як процесу формування думки, процесу хаотичного, асоціативного.

Висловлений монолог стосується здебільшого драматургії, лірики. Є різні перехідні форми внутрішнього монологу. Не тотожний він у Мирного і Франка. У Мирного (наприклад, у повісті «Лихі люди») внутрішній монолог має форму спогадів про давні події. Минулий час чергується з теперішнім. Ще тут імітації потоку мислення, його плинності у теперішньому часі, ще чимало описовості. У Франка знаємо вже фрагменти імітації самого процесу формування думки у всій її складності, асоціативної багатомотивності. Ще в 1876 р. написав Іван Франко оповідання «На роботі», що становить собою своєрідну стенографію невисловленої і висловленої думки в процесі її безнастанного плину — «потoku свідомості» (а іноді й підсвідомих імпульсів) робітника, який спускають у штольню. Показано тут намагання свідомості героя осмислити свій стан і ті швидкоплинні зміни, що йдуть зовні і ще не встигли усвідомитися. Маємо дивовижний хаос думок у момент втрати свідомості робітником у задушливій атмосфері шахти: «Боже! Що то такого? Хтось ніби холодною рукою пив м'я за шию! Хочу обернутись я і не мож! Не мож! Не мож!..»

— Хто ту?.. Ох, се ти? Чого хочеш від мене?.. Духо, чого хочеш... від мене...

...Дзінь-дзінь-дзінь! Ратуйте! Ратуйте! Дзінь-дзінь-дзінь! Ратуйте!» [147, т. 1, с. 118—119].

Оповідання «З записок недужого» закінчується кож описом втрати свідомості хворого, його маячення в якому виринають з глибини підсвідомості уривки якихось асоціацій. Закони асоціативного мислення повертали увагу Франка як теоретика в трактаті «Секретів поетичної творчості». Звертав увагу він на роль підсвідомого.

В новелі Франка «На дні» герой — людина інтелектуальна, думаюча — замислюється й над засобами психологічного аналізу, зокрема над аутопсихоаналізом. Робить це герой оповідання «Із записок недужого», який цікавиться природою асоціативності у мисленні. Герой цього твору хворий, має прогалини у пам'яті. Щоб воскресити спомини, мандрує у лабіринти забуток за ниткою асоціативності. «Цікаве явище! — пише він у щоденнику. — Простий факт, просте вражіння змислове викликало в моїй душі споминку попереднього такого вражіння і, що найважливіше, викликало й масу других вражінь і фактів, зв'язаних з тамтим зв'язком простого наступства в часі. Ось в чім діло. Нині на обід поїв ракову зупу. Я великий любитель ракової зупи. Різдвом, коли її смакую, прийшло мені на тямку, що так само смакувала мені ракова зупа, котру я їв в тодішньому моєму житті в домі її братів» [147, т. 1, с. 352].

Щоденник закінчується описом вражень, які викликала в лист про смерть коханої, — своєрідний запис пульсуючих думки, затьмареної звісткою про цей факт, вже на грані втрати свідомості: «Вона ж любила мене, а ви моїм листом зарізали мене! У, як холодно, як страшно, як тисне за серце, а в мозку горить, кипить, бентежить! О-де-де-де-де! Умерла! Wir köppen uns auch selbst nicht erretten. Р-р-р-р-трах! Бийте плішки, бийте, бийте! Валіться, бачите, — валіться! Бийте плішки, бийте!..»

Як громи валять! Трах-трах! Як земля дрожить! Вертуйтеся! Набігає хвиля! Потоп, потоп! Сини будували, зв'язані з дочками минушини, — загибель валять! Не пощадить хвиля! І мене не мине! Серце вже валить, вже втомилосся, мертве... До мозку доходить. Як холодно! Плюсь-плюсь! Як темно, яка бездонна темнота.

Пропасти, пропасти! Як порошина, безслідно, безжиточно! О, моя повість, моя повість!» [147, т. 1, с. 360].

Як бачимо, Франко шукає найрізноманітніших засобів оформлення своїх оповідань та новел відповідно до їх змісту. То ж і викладову форму «потoku свідомості» застосовує він тільки тоді, коли людина стоїть на грані втрати свідомості. В інших випадках це буде внутрішній монолог.

Наприкінці XIX ст. навіть у письменників-побу-вістів спостерігається намагання спробувати свої сили в техніці імпресіоністичного психологізму. В образі Кониського «Ранок в Алупці» та його психологічної студії «Радощі і скорботи великого скрипника» подаються імпресіоністичні малюнки людських галюцинацій — то від перевтоми, чи то в хворобливому стані. Проблема співвідношення бацили і генія, величності і мізантропії людини, слави і щирості в приязні надають оповіданню «Радощі і скорботи великого скрипника» філософічності. Та песимістичне закінчення, асоціалізм шкодять цьому передсмертному експерименту автора в «потоці свідомості» та ритмізованій прозі.

Як бачимо, досить різноманітна за засобами техніка психологічного аналізу проявилася вже у малій українській прозі в 70—90-ті рр. XIX ст., підготувавши ґрунт для психологічної новели початку XX ст.

* * *

Другий період розвитку українських малих прозових форм характеризується урізноманітненням композиційно-викладових прийомів. Як ріка, вирвавшись з гір на терени неозорих рівнин, сповільнює бурхливу течію й розливається мальовничими плесами, така українська мала проза, на перший погляд, стає розлогішою. Маємо передусім велику кількість розлогіх повісток, що за своєю структурою є сконденсованими повістями. Фактори розростання оповідання в напрямку до багатоєпізодності та деталізації тла бувають різні — вони зумовлені або особистими властивостями авторів, або різними літературними тенденціями, а також характером зображуваного матеріалу. У декого, як-от у Ганни Барвінок та Олександра Кониського, діє інерція «сказа», така модна в попередню епоху. Правда, у О. Кониського урізноманітнює оповідача, здебільшого уникаючи фотографічно поданого етнографічного матеріалу, але зберігає ще застарілу манеру оповідання «роду» — оповідання якогось діда, баби, інколи дяка, навіть черниці. А коли «етикетка» інша, більш сучасна, як-от «З записної книжки», то оповідь теж витримана в «сказовій» формі («Грішниця»). Як правило, у Кониського неймовірно затягнена експозиція —

кладний звіт про спосіб і обставини здобуття сюжету. Характерно, що в письменників з найбільшою увагою до селянської тематики на цьому етапі спостерігається найвищий процент оповіді від першої особи: у Кониського він становить 75 процентів усієї його мала прози. У Франка лише 25 процентів оповідань і номінально викладено у формі «я-оповідання», а в Кобринській та Олени Пчілки цей спосіб подачі матеріалу мають лише поодинокі твори. Але жоден письменник не частосовував тоді в українській літературі такого розмаїття форм оповіді, як Іван Франко.

Навіть у традиційній, здавалося б, манері «я-оповідання» Франко виступає як новатор, добуваючи з неї нові можливості у проекції на «науковий реалізм», за яким «література певного часу повинна бути образом життя, праці, бесіди і думок того часу» [147, т. 16, с. 11] (виділення наше. — І. Д.). Максимально конкретизуючи оповідача, подаючи його голос з усіма говірковими, навіть жаргонними та національно-інтонаційними особливостями, Франко іде далі своїх попередників. «Ліричний герой» майже не живе у прозі Франка. Образ автора настільки конкретизований, що оповідання та новели інколи дістають забарвлення репортажу, не будучи публіцистикою. І тут не лише дія тенденції до «літератури факту», що посідає додаткову естетичну принадність з ростом інтелектуального навантаження в белетристиці, а й сила революційної переконливості. У «Моїй стрічі з Олексою» Франко викладає патетичніс соціалізму просто, «на хлопський розум», як кажуть у Галичині. У деяких оповіданнях письменник навіть згадує свої твори, передає дискусії про них, зв'язує з інтересами читачів чи фрагменти самокритики щось на зразок О. Пушкіна у «Євгенії Онегіні» («Панщизняний шиб», «Гірчичне зерно»). У «Гірчичному зерні», наприклад, автор аналізує своє оповідання «Лесишина селядь», говорить про свій задум «кинути на папір профілі кількох осіб», знаних з дитинства, що допомагає нам збагнути жанрові особливості того твору — профілів і масок», висловлюючись мовою Франкової поезії. А згадав в «Гірчичному зерні» про те, що оповідач зачитувався історичними повістями Шпіндлера, може бути ключем до складних лабіринтів, які ведуть до генезису деяких творів Каменяра: серед двох сотень романів Шпіндлера, німецького письменника XVIII сто-

ліття, знаходимо такий, що має ідентичну назву Франковою повістю «*Voas constrictor*».

Франко признавався, що його новели майже всі казують дійсних людей, яких письменник колись знав. Дійсні факти, які сам бачив або про які чув від свідків, краєвиди тих закутків, котрі переміряв власними мірами. «В такому розумінню — всі вони частини моєї автобіографії» [144, с. 9], — писав він. І все ж спробував критиків розглядати їх як вузькоавтобіографічні твори, які викликала протест письменника, який підносив цих героїв «понад їх природну величину» [144, т. 1, с. 413].

Часто в малій прозі Франка оповідач-автор має ролю самої героїні, своєрідного зчіплювача подій. Крім нього, виступає й другий оповідач: інколи прострумове течія фабули через фактуру листа, щоденника, телеграми тощо («Вугляр», «Звичайний чоловік», «Муляр», «Слимак», «Панщизняний хліб», «Свинська конституція», «Чирок», «Панщина», «Сойчине крило», «Гуцульський король»). Акцентовані як оповідання чи новели факту, вони конкретизуються ще й як верстатні твори, автор відкриває свою лабораторію творчості, дає читачеві радість співучасника захоплюючого «полювання» за здобуттям сюжету, показує, як твориться те, що він Франко називав суттю артистичного твору, — «індивідуальне життя, рух і тепло». Це техніка схоплювання явищ на льоту, виторочування з різнобарвної тканини червоної нитки індивідуальності, «малювання людських душ в їх поривах, пристрастях, змаганнях і упорядках» [147, т. 3, с. 467]. Процес монтування незвичайного сюжету інколи відбувається з пристрастю детектива; такі твори, за термінологією В. Шкловського, можна назвати «новелами тайн». Причому цікавіше зовнішньої події гармонійно поєднана з сюжетом людської душі («Батьківщина», «Сойчине крило»).

Письменник не цурається традиційного у світовій літературі новелістичного обрамування, і воно стає життя певним настроєвим прелюдом чи реквіємом («Трен у нозі»). Часто обрамування інформує про дистанцію між зображуваною подією і часом її оповідання. Звичайно це бувають спомини з дитячих літ — прийом поширений і в Бориса Грінченка, а в Німеччині — у Теодора Сторма. Але ніхто з письменників не надає такого поетичного серпанку на поранкові «юні дні»

«літ весни», як Іван Франко. Викристалізовується, отже, новела (оповідання)-спомин.

Та не лише образ автора й образ оповідача у Франковій малій прозі так докладно індивідуалізовані. В окремих випадках конкретизується й читач твору. Так, в оповідці «Наша публіка», що є своєрідною вільною формою бесіди автора з якнайширшою аудиторією, уникнуто холодної безособовості загальної розмови, яка інтимізована ось такою апеляцією до публіки: «Що се таке — публіка? Тьфу, до чорта! Адже ж не вовк у лісі, і не апокаліптична бестія, а всі ми. Кожен з нас — часть публіки. І ви, пане господарю Хомомаконецкий, і ви, пане писарю Зацерковний, і ви, пане панове Хризостоме Всякдарсовершенський, і ви, пане легендарю і бурмістре Лейбо Цвібель, і ви, пане судіє безсторонський, і ви, панно Маню, і ви, шановна пані Богатковська, і ти, Касуню, — одним словом, усі ми, молоді й старі, вчені й невчені» [147, т. 2, с. 389]. «Що ви, куме, говорите о приятні» [147, т. 1, с. 67]; «Що ви так дивитесь на мої руки? Ну, годі, вам, панове! Не гарні вони, ще з мозолями. Панове у дівчат таких рук не люблять. Ви не думайте, що я на легкім хлібу виросла і так собі, з легким серцем на легкім хлібі подалася...» [147, т. 3, с. 96]. Це початкові рядки одного оповідань. Слухач тут сконкретизований, хоча давати він не виступить і не промовить ані слова. Це прийом, який назвемо «одностороннім діалогом». Він належить до «новаторських», бо його застосовує А. Камю. Досить згадати, що після появи перекладу повісті Камю «Падіння» виник цілий потік творів, які наслідують цю форму викладу. А у Франка вона вже була давно...

І. Франко не лише розширив амплітуду викладових форм, а й дав цілу галерею барвистих та колоритних типів оповідачів. Якщо у Квітки-Основ'яненка оповідач один для всіх творів, «рассказываемых Грыцьком Основ'яненком», а в Марка Вовчка хоч і не один, але є подібний за мовою та світобаченням, то у Франка для кожного окремого випадку інший оповідач. Беруться ці оповідачі з найрізноманітніших шарів населення й різних національностей. У багатоголосі араторів вчуваємо і голос кримінального злочинця («Хлопська комісія»), і різних за соціальним становищем селян — від спролетаризованого зарібника до

сілського плєніпотєнта («Добрий заробок», «Історія моєї січкарни», «Ліси і пасовиська»), вугляра чи рибника («Вугляр», «Полуйка») та інтелігєнта («Батьківщина», «Сойчине крило»). Відповідно до національного складу персонажів та їх професії в українську мову тексту вплітаються полонізми, германізми, латинізм, жаргон ідиш тощо. І. Франко також не цурається імітації «сказа», але це у нього не самоціль, йому вистачає уникнути манірності, стилізації, самоцвітості мови персонажів «під співучого селянина». Та дух «народної белетристики», отой *bel gentilite* (вишуканий спосіб розмови), про який він пише в однойменній статті, «той товариський, господарський стиль, повний ясності, скромності, і простоти», характерний для народних новел, йому вдається вловити і перенести у свої твори. Маючи на увазі стиль народних оповіді, письменник зауважував, що він «в пору панування абстракції, претенсіональності, вишуканої естетизації і симболізації в стилю на кожного чоловіка з незатуманеною головою робить вражінє подувати свіжого повітря по виході з замкненої, вишуканої кімнати парфумами та сопухами надиханої кімнати» [Твори, т. 1, с. 296]. І разом з тим Франко-новеліст сміливо застосовує літературну умовність, фантастику тощо («Рибалка», «Як Юра Шикманюк брів Черемош»), символи («Тєрен у носі», «Будяки»).

Твори прозаїків того часу можна поділити на дві типи жанрового мислення: романно-повістєвий і новелістичний. Перший з них властивий з усією очевидністю Нечуєві-Левицькому. Звиклий до великих епічних полотен, цей автор не виявляв себе в малогабаритній фабулі. Його нечисленні оповідання, що вряди-годи з'являлися в перервах між великими епічними поемами, теж компоновані як уривки роману («Рибалка», «Панас Круть») — їм властиві надто розлогі пейзажі, романічно-неквапливий стиль. А найбільш фабулістичні становлять собою скорочену повість. «Ще Тургєнев, відомо, скаржився на свою нездатність до «вигадки», пише О. Білецький. — Великою мірою міг би пошкодитись на те ж саме Нечуй-Левицький. Творчість у галузі сюжету для нього найважча проблема. Тільки тоді, коли трапляється якийсь анекдот, йому вдається створити справді сюжетну річ, та й то у формі невеликого оповідання. Тут бувають у нього й удачі, напри-

клад, оповідання «Афонський пройдисвіт», «Телеграма до Грицька Бинди». В них кумедні ситуації дають привід до гострої сатири суспільного значення» [13, с. 44].

«Афонський пройдисвіт» — оповідання з виразно драматичними елементами. Всі п'ять його розділів — своєрідні комедійні картини, що дало змогу без істотних змін пристосувати твір до сцени [див. 130]. Як гадають, перевага типів і їх недоліків сатиричне комедійне оповідання належить до перлин нашої новелістики. Це стосується і циклу «Баба Параска та баба Палажка». Ці «безсмертні баби», як назвав їх І. Франко, створені як типи самохарактеристикою через барвисту соковиту мову, розкриті у кумедних, парадоксальних ситуаціях — зеніт мистецтва імітації народної мови. Блискучи всіма барвами свого дотепу у двох перших оповіданнях, у кінці циклу автор вже втомлює читача одноманітністю засобів.

Панас Мирний теж довго був під впливом композицій роману. Його перше оповідання «Лихий популяк» — скорочена повість. Експеримент автора «Хіба ревуть воли, як ясла повні» — дати цикл оповідок, прийнятих спільною ідеєю «батьків і дітей», і показати процес денаціоналізації — «Як ведеться, так і живеться» — не був закінчений. Фрагменти, які збереглися, свідчать, що це мали бути за своєю структурою теж уривки з роману, а не централізаційно скомпоновані новели. Автор називає їх то «образками з життя» (у підзаголовку), то «обрисками» (у кореспонденції до Старицьким). О. Білецький вважає їх етюдами. Пізніше, під впливом загальної тенденції до новелізації української прози «кінця віку», Мирний дасть несподівані зразки справжньої «новели акції». Можна сказати, що в нього поступово вироблявся мішаний тип жанрового мислення — романно-новелістичний, адже він і «Повію» гадав компонувати так, щоб кожен розділ мав самостійне значення. Натомість Іван Франко, що називав себе «мініатюристом та мікроскопістом», який вивик знаходити «цілий світ у краплі води», новелістично концентрує переносив і на повісті, які відзначаються інтенсифікацією подій в часі, стрімким розвитком сюжету, несподіваним зламом, що, наче той обвал гір, розкриває різні пласти суспільного буття, розкриває характер у крайній ситуації, у сплетінні супе-

речностей дійсності. А якщо письменник інколи й грамадівав піраміду фактів, то робив це відповідно до своєї концепції «наукового реалізму», за якою письменник «робить студії, описує оточення якомога найстаранніше, нюхає, смакує, міряє циркулем», аби з вершин цієї піраміди побачити широкі горизонти. Докладнішої такої «студії» поєднувалась у нього з масштабністю бачення.

Цієї масштабності бракувало письменникам ліберально-буржуазного світогляду, які додержувалися позитивістської теорії «малих діл» і «потопали в подробицях» буденщини. Дехто з них навіть отакий «дрібниці» писав за якимсь новаторством. «Кажете, я потоплю в подробицях, — відповідала на критику І. Франкові Олена Пчілка. — Не оправдуюсь, а полюблю, що роблю се умисне. По-моєму, наші славути українські писателі, — Нечуй, Мирний, пишуть не тільки без тушовки, не тільки пером, а — пальцем: у зовсім нема дрібних штрихів, навіть контур виходить таким, якби його лиш мокрим пальцем обвести. Се, по-моєму, велика хиба. Писатель нашого часу без дрібниці описання — неможливий» [181]. Однак І. Франко рішуче вимагав «нової енергійної дикції» не тільки в поезії, а й від прози Олени Пчілки, редагуючи її, «мовібно» скорочував (повість «Товаришки» в альманасі «Перший вінок»). Він підтримував її інтелектуалістську тематику, хвалив, що вона досягала успіхів у зображенні реалізму діалогів: «Ви перші і досі одиницею вводите в українській мові правдиву, живу конwersaцію освічених людей. Досі ми її ніде не бачили: ні у Нечуя, ні у Мирного, ні у Кониського. Всі вони дуже гарно вміють підхопити розмову селянську, але розмови освіченого товариства — годі» [147, т. 20, с. 29]. Звичайно, Пчілка була тут і не першою, і не однією з успішніших і раніше за неї робив Франко.

Пчілка «спеціалізувалась», зокрема, у жанрі так званого «святкового оповідання» з несподіваним поворотом від святкової сторінки життя до буденної. Інколи їй вдавалося перебороти свою тенденцію до надмірної деталізації, і тоді з-під її пера виходили скоріше центрованіші і вправніші твори («Чад», «Рятуйтеся», «Збентежена вечеря», «Біла кицька»). Такого типу твори Франко називав «вельми зграбненькою прозою». З усією вимогливістю поставився І. Франко і до пра-

Бориса Грінченка. Часто в ній було, за Франком, перебільшення того ж самого — ліберальні ідеї і шаблонно мальована, хоч нібито й реальна дійсність, «не жива правда, що наболіла у автора в душі, так собі непоганий шкільний вироб». Мелодраматичне оповідання «Одна, зовсім одна», на думку Франка, навіть доволі дрантивий шкільний вироб, котрого б автор не повинен був пустити зі своєї теки» [147, т. 20, с. 446]. «Не знаю, може я несправедливий, але більша частка «новел» молодих укр[аїнських] писателів (Чайковенка, Катренка, Обачного і др.) робить на мене іменитого враження. Формули, доктрина, драматизована, при тім елементарна невмілість схопити і передати найпростіший факт, найзвичайнішу фізіономію з оточуючого життя» [147, т. 20, с. 433]. І той самий Франко був за премію Грінченкові на конкурсі «Зорі» трохи пізніше — у середині 90-х рр. за оповідання «Хатка в долині», яке він хвалив за майстерне зображення антагонізму між багатим хуторянином і вбогим халупником, класової зашкарублості та егоїзму, з одного боку, і силою молодого кохання і гуманності — з другого. Оповідання написане по-майстерськи, прекрасною мовою, з повним опануванням предмету, гармонійно з поглядом на рівномірність і тісний зв'язок поодиноких епізодів; але й тут вказував на «пересадну ідеалізацію в деяких сценах» та «мелодраматичність головного ефекту», хоча вони і «викупляються майстерством композиції і стилю» [139, с. 218—219].

Радянське літературознавство вказало на певну еволюцію, яку проходив Б. Грінченко у своєму світогляді, — від ліберального народництва, просвітянства до демократизму. Новелістика Грінченка стоїть у руслі переходу української прози від деяких традицій шістдесятників до лаконізму стефаниківського типу, від орнаментального стилю до позбавлених прикрас штрихов олівцем чи тушшю. Грінченкові оповідання та новели справляють враження однотонних, досить аскетичних, трохи сухих малюнків олівцем. У його мові немає вишуканих тропів, народних фразеологізмів чи соціативних образів: «На краю села стояла хатка з хатці жив старий дід Данило [...] Жінка його давно мерла. Він прийняв до себе двоє сиріт: дівчину Олесю хлопця-стрибунця Михайлика» («Олеся») [33, т. 1,

с. 344]. Це стиль букваря. Проте оповідання сповнені глибокого драматизму.

Якщо Стороженко чи Кониський витрачали здебільше чайно кілька сторінок на опис оповідача, на докладний звіт про обставини здобуття сюжету, то Грінченко має старосвітські широкі рамки зачинів. Деякі його твори малої прози мають новелістичне нервово-напружене відкриття: автор відразу потрапляє у русло сюжету, зав'язка конфлікту часто вже в першій фразі: «— А ти ж що матері?» — з середини напруженого діалогу починається шахтарське оповідання «Серед чужих людей», а сатирична оповідка відкривається інтригуючим найкоротшим абзацом: «Я вмер» («Я вмер»). Дуже скупий Грінченко-новеліст на опис пейзажі. Щедріше малює він тло лише в тих випадках, коли воно виступає як еманация душевного стану героя, як-от в новелі «Хата».

Новела в 70—80-ті рр. набуває певних різновидностей. Можна виділити, зокрема, «новелу акції» та «новелу холодогічно настроєну новелу».

Типовими зразками новел першого типу можуть бути «Муляр» Івана Франка та «Лови» Панаса Мирного. «Муляр» цілком підходить під те визначення новели, яке дає Б. Томашевський, — це скорочене в діалогічному доповненні описами оповідання про драму. Є тут кілька драматично напружених сценок-сுтичок між героєм і «антигероєм» (робітником і підмайстром), закінчені гострим пуантом. Сценки представлені не безпосередньо, а через дистанцію оповідача, який їх змонтував якось цілість і переказав нам. Отже, маємо зведену до мінімуму кількість персонажів (дія новелістичного оповідання концентрується в одній постаті оповідача).

Аналізуючи «Лови», цей «маленький шедевр Панаса Мирного», Юхим Мартич висловлює своє захоплення такими словами Анатолія Франса: «Так, заклинаю їх усіх! Оповідачів фавлю, ле і мораліте, складаю жартівливих п'єс, чортівні й веселих словесних суперечок, жонглерів і старих галльських казкарів, я їх закличу і кину їм виклик. Хай прийдуть і признаються».

* Іван Франко писав про нього: «Лови», оповідання Мирного, відкинене редакцією «Зорі», зроблене прекрасно, хоч трохи ховський, — звісно не конфіскабельне ані не неморальне» [147, т. 20, с. 322].

їхня весела наука нічого не варта в порівнянні з романоманітним і складним мистецтвом наших сучасних оповідачів» [82, с. 35—36]. Такий тип новели був можливий лише в кінці XIX ст., коли техніка світової й української новели розвинулась. А Мирний написав «Лови» в 80-ті рр. XIX ст.

«Лови» виконано за всіма правилами новелістичного мистецтва. «Відкриття» новелістичної зав'язки раптово інтригує: «Чи чули: Костенко жениться?» Ця репліка, передавана в напруженому діалозі, дає привід героїні містечкової плітки познайомити читача з героєм. Репліки пліткарів викрешують іскрометно влучно портрет царського сатрапа-кар'єриста, який на приборотанні робітничих страйків та винохуванні тих, хто «випустив дульки» по місту розпускає, заробив поліцейський авторитет («він перший у поліцмейстра «на шоту»). Він відповідальні справи доручаються йому. Мимохіт мінута репліка про те, що помираючий перший дружині замість ліків підсунули вексель, доповнює цю службову характеристику героя сферою «домашньої» моралі. Така діалогічна форма викладу замінює авторське висловлення, яке вводить нас в інтимний світ закоханої пари, і ми знайомимося з характером героїні. Дві сатиричні деталі накреслюють моральний та інтелектуальний профіль її: у глухих стінах навчального закладу «інститутці» «самотня думка малувала... срібні зв'язкучі шпори» [87, т. 4, с. 280], а під час вінчання вона «тільки коли-не-коли скоса стріляла очима на високого та бравого офіцера-артилериста» [87, т. 4, с. 281]. Власне кажучи, у цих художніх деталях вже сформоване все стебло сюжету.

Розгортається потенціально зазначена в заголовку тема ловів — надто запопадливих ловів молодожона на якогось величезного злочинця. Інтрига досягає найвищої напруги, коли Костенко добивається до закритих дверей кімнати готелю, дверей, за якими прихована найвища новелістична таємниця. Репліки шикують у короткі, напружені накази, слова-команди. Двері відкриваються, усі німіють від несподіваного повороту історії — в кімнаті готелю «стояв високий та бравий чоловік в офіцерській одежі, а біля його, наче лебедонька в озерах, Оріся» [87, т. 4, с. 284]. Потенційна деталь — репліка про шпори — проросла. Але Мирний застосовує цей прийом фальшивої розв'язки. Бо ж несподіваний

ситуаційний поворот навіть не тут — це був лише фальшивий кульмінаційний злам. Справжній пуант в останньому абзаці в замикаючій фразі. Вулиця бачила Костенка у миттєвості злагоди з дружиною на прогулянці. «Незабаром його зробили поліцеймейстром...» [87, т. 4, с. 285]. Сенсація «новели акції» у показі градації підлості поліцейської чина, у суспільно-викривальній тенденції автора. І це подано лаконічно, на кількох сторінках, з величезною економністю ошадливості штрихів — тільки головний герой чітко накреслений, менш чітко — «антигерой», решта персонажів — це лише тло — кілька легеньких штрихів. Тло, хто був цей бравий чолов'яга в офіцерській формі, хто такий сам вже домалює сам із заключної фрази про піднесення службового рангу Костенка: це був якийсь незначний, більший чин, ще вищий поліцейський негідник.

Які жанрові особливості «новели акції»? В чому проявилася тут дія закону новелістичної концепції?

1. У новелах цього типу особливо різко проявляється момент, в якому неодмінно щось діється.

2. Відбувається різке виділення профілів головних персонажів — учасників «поєдинку». Інші персонажі відіграють другорядну, службову роль «секундантів» і бувають трактовані як тло. Попарність розстановки головних дійових осіб дає змогу іменувати їх як «герой» і «антигерой». Між ними виникає конфлікт.

3. Тло, оточення зведені до кількох небезпечних штрихів.

4. Вся увага зосереджується на одному вирішальному епізоді. Передісторія героїв і постпозиція, епізод в оповідках такого типу відпадають. Характер їх, на ступінь цього характеру викрешуються у поворотному моменті новели.

Звичайно, це лише приблизна модель, яка має практично різні варіанти.

Поділяючи новелу за її оригінальною структурою на два типи — на «новелу акції», дії і новелу атмосфери, або, як частіше її називають, новелу настрою (*nouvelle d'atmosphère*), Ля Варанд [17] першу називає динамічною, а другу — статичною. Перша намагається передати свій хід, темп, свої почуття, а друга прагне скоріше діяти на ваші відчуття (*sensations*), ніж на ваші почуття (*sentiments*). Як перша є передусім історією, то друга могла би бу-

валюється картиною. «Новелу акції» дослідник називає французьким національним жанром (це йде, мабуть, від традицій Меріме; французькі дослідники вивчили підкреслювати об'єктивізм як характерну рису новели взагалі) і порівнює її за театральністю, сценічністю до одноактної драми чи комедії. Натомість новелу настрою намагається зворушити нас образом моменту.

Об'єктивний оповідач, що по-епічному розкривав характер героїв, неможливий у новелі настрою, предметом якої є зображення внутрішнього життя людини. Це новела лірична, суб'єктивний світ героїв виявляється сам (я-оповідання), або ж письменник користується літературною умовністю — способом викладу у формі так званого авторського всезнання. Психологічна новела настрою також рішуче скорочує кількість персонажів, абсолютизуючи права головного героя. Інші персонажі існують лише в рамках його свідомості, трактовані часто епізодично. «Вільгельм Телль» Франка не має оповідача — «зчіплювача» подій. Сюжет тут внутрішній і розгортається не на зовні вираженому конфлікті між персонажами, а на діалектичному розвитку думки у вигляді тези — антитези. Отже, основною полярністю й характерне новелістичне обрамлення Франкового «Вільгельма Телля».

Зіставимо початкову й кінцеву фрази цієї новели: «Як я тебе люблю, милий мій Володю, як я тебе люблю!» — повторяла, задихаючися, молода, прекрасна дівчина, судорожно обнімаючи молодого чоловіка, свого нареченого» [147, т. 2, с. 71] і «Мій пане, я вас не люблю і за ваш супровід дякую». І, відсторонившись, рішучим рухом, не оглядаючися, пройшла попри стовпілого Влодка і бисто поспішила наперед...» [147, т. 2, с. 77]. Цими двома фразами обрамлена вся історія, якийсь катаклізм. Але це катаклізм вже нового типу в літературі, він внутрішній. З точки зору Володі нічого не сталося, між нареченими не було сварки, ніхто в афекті не трошив меблів, як, скажімо, у новелі Франка «Муляр». Подійність тут мінімальна: наречені пішли до театру на оперу Россіні «Вільгельм Телль», від якої Оля була в захопленні. Володя в афекті зустрів товариша, перекинувся з ним кількома словами, в яких виявив себе як обиватель, філістер. Молоді люди вийшли з театру, і дівчина заявила своє-

му хлопцеві, що вона його не кохає. Ми відчуваємо, що в цій новелі другий герой неначе зайвий, його можна б «скоротити». Але таке рішуче скорочення у психологічній новелі здійснять уже наступники Франка, зокрема Михайло Коцюбинський, який дасть новелі одним-однісіньким героєм і його піснею душі. І Франко ще дотримується традиційної побудови новели («Робой» — «антигерой» — конфлікт між ними), але протгоніст виступає тут уже як якийсь рудимент, його функція в сюжеті послаблена.

І все ж новелою «Вільгельм Телль» Іван Франко започаткував той характерний для української літератури початку ХХ ст. жанр, який Михайло Яцків визначить як «поетичну концепцію з музичним і мальовничим тлом». Жанр цей надзвичайно витончений, він вимагає «великого почуття малярства і музики», вміння «схоплювати комплекси красок, komponувати акорди, і се тим більше не забавка, чим поет ширіше і простіше має представити якусь хвилю» [165, с. 56]. Це не поширений у німецькій літературі тип так званої мистецької новели (з її різновидами: малярська (Malernovelle) і музична (Musiknovelle), бо так іменувалися твори будь-яких структур, щоб тільки вони не бражували малярство і музику. Музичні новели Германа скоріше нагадують нариси. Музично-малярське тло в новелі Франка чи Кобилянської є виявом думки героя. Тут ідеться про особливий, ліричний спосіб розкриття характеру у такому специфічному «розчині», музичні переживання чи пейзаж.

Героїня новели «Вільгельм Телль» — вразлива, чутлива, шляхетна натура. Це людина настроїв. Черствий прозаїчний її наречений злегка навіть докоряє її за несталість поведінки ще перед тим, як вони підуть до театру. Неспокійна і тривожна, одержима якимось незвичайним редчуттям, Оля не хоче йти на оперу, і Володя про це називає це «бабськими капризами», а вголос каже: «Музика успокоїть, уколише тебе. На такі неясні тривожні чуття музика якраз найкращий лік» [147, т. 2, с. 72]. Оперна музика і викликані нею естетичні почуття — це той чарівний плин, в якому проявляються негативи характерів. Тонами музики просочуються свідомість Олі зовнішні враження і висвітлюють на екрані її душі мінливий і барвистий фільм, пульсуючий прихованим змістом.

Музика збуджує за законом асоціацій кольорові образи, і це пишне тло підсилює захоплення героїчною постаттю Вільгельма Телля, борця за права народу. І як різкий, різючий контраст до нього виступає образ Володі — політичного міщанина і кар'єриста, який орієнтується на те, «що мені скажуть звище». Не забуваймо, що новелу писав Франко-революціонер, який, як і Леся Українка, не міг «скинутись політики», тому його особливо гостро вражало рутенське філістерство. Ось чому такі фрази, як «професорам заборонена всяка політика» [147, т. 2, с. 76], «хто до тридцяти літ революціонером не був революціонером, той хіба дурень: але ще більший дурень, хто по тридцятім році віку був революціонером» [147, т. 2, с. 76] в устах Володі звучать як деталі сатиричної автохарактеристики.

Натомість з постаттю Вільгельма Телля асоціювався і в Франка, і в читача возвеличення революційного початку. Пригадаймо, якими словами Франко характеризує драму Ф. Шіллера: «Вільгельм Телль» був твором революційним, бо впливав з джерела революційного, а пізніша доба найшла в нім для себе не тільки джерело одушевлення, але докладні взірці революційного поступовання при т. зв. «Befreiungskrieg'ax» проти Наполеона. З того погляду треба признати правоту біографові Шіллера п. Паллеске, що «Вільгельм Телль» побідив Наполеона» [147, т. 18, с. 411].

Звертають на себе увагу в новелі Франка асоціативні малярсько-музичні «внутрішні пейзажі» своїм інтегративним засобом, почерпнутих з різних мистецтв. Пластично-опуклі, мальовничо-візуальні й водночас звукові, вони особливо настроєві. Кожний фрагмент має свою тональність. Ось настрої збентеження. «Провислий свист почувся з оркестру. Тони клекотіли і мідішалися, як вода, кипуча в невеличкім китлі. Баси гули, мов громи; скрипки квилили, мов чайки над заголленим болоннем; флейта свистіла, мов вітер між гірчачами; м'які флажеолети стогнали уривано, мов колючий. Все тремтіло і бурлило» [147, т. 2, с. 73]. І як контраст — настрої поранкової погоди, мальованої «музично». «Тінь-тінь-тінь-тінь — капав акорд за акордом брильянтовими краплями, — і Оля почувла немов додуг теплого леготу весняного, немов ніжні, тихесенькі голоси дитячі, що так глибоко, так солодко гомонять її серці» [147, т. 2, с. 74]. А ось найтонша лірика су-

му. «Чого квилите так жалібно, скрипки-чарівниці! Чого плачеш тихесенько, флейто, протягаючи свої тони, мов тоненьке павутиння жалоби понад цілою землею? Чи жаль вам того героя, що прощається зі своєю родиною, — чи, може, взагалі болять вас утрачені щастя людське? Перлові сльози градом покотилися з Олиних очей» [147, т. 2, с. 74].

Отже, внутрішні душевні катаклізми, визрілі в атмосфері ліризованого тла, вирішують тембр настроїв психологічної новели.

І в Панаса Мирного і у Франка та в інших авторів зустрічаються терміни «образок», «образок з життя». Є у Франка «образки» і в поезії («Галицькі образки») і в прозі. Можливо, віршовані дрібні новелки, зарисунки з натури більше відповідають природі зображуваного, ніж прозові, які здебільшого є оповіданнями.

У свій другий період розвитку — період поглиблення критичного реалізму — українська мала проза розростається в напрямі її тематичних горизонтів. Стає «буденнішою», нібито приземленішою, вона уважно фіксує найрізноманітніші аспекти життя, активно виступає на актуальні питання часу. Народження найбільш оригінального оповідання, а також політичного — це основний внесок, який роблять в історію її письменники в революційно-демократичного напрямку. Гармонійним поєднанням соціального і психологічного, пошуком нових форм психологізму мала проза підготовляє наступний, вищий етап її розвитку — психологічну новелу, усіма її відтінками і філософське оповідання початку XX ст.