

УДК 821.161.2'06-3.09Г.Тарасюк:821.161.2'18/19'І.Франко

## ФРАНКОВА ПРИСУТНІСТЬ У ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ГАЛИНИ ТАРАСЮК

Ірина Яремчук

*Львівський національний університет імені Івана Франка  
вул. Університетська, 1, Львів 79000, Україна*

У статті висвітлено питання рецепції творчості І. Франка у прозі Г. Тарасюк. Акцентовано на співзвучності духовних пошуків митців, інтертекстуальності, типології новели і роману.

*Ключові слова:* І. Франко, Г. Тарасюк, інтертекст, новела, роман, психологізм.

Незабутній Олені Телізі належить вислів щодо історичної непроминальності явищ, значущість яких для світу із часом тільки посилюється, символізуючись: “Чим вищий п’єдестал побудуємо для тих, що стали символом наших визвольних змагань, тим далі падатиме світло від цього символу” [3, с. 356]. Фраза ця може бути і формулою нашого понадстолітнього і щоденного наближення до Івана Франка, який для української культури і є тим символом-світлоносцем на шляху поступу національного письменства зокрема, а культури загалом і у новому столітті.

Одним із актуальних завдань сучасного франкознавства є “встановлення рівня впливу” Франка-письменника на наступні літературні покоління, зокрема “...Франкового віршування на українську поезію ХХ століття. Силкові лінії ритмічного поля Каменяра діяли не тільки на його сучасників, Франкові ритми проступають і в творчості новітніх авторів” [1, с. 155]. Увагу до проблеми демонструють праці Л. Голомб, Т. Салиги, Б. Бунчука, М. Вербового, О. Легкої, О. Утріско, І. Роздольської, у яких досліджено ідейно-тематичну та інтертекстуальну взаємодію Франкової поезії із творчістю Петра Карманського [4], лірикою Василя Герасим’юка [1, с. 156], із поемою Максима Рильського “Мандрівка в молодість” [2], інтимною лірикою Наталі Лівицької-Холодної [10], поезією вояків УПА [15], Маланюковою музою [16, с. 70–84], музою Івана Багряного [22].

Франкознавчою наукою відзначено і новаторство І. Франка в царині художньої прози, в якій він проявив себе абсолютним паном великої і малої форм, письменником-модерністом, фундатором системи форм оповіді [6], [12], супроводжуючи власні поетикальні винаходи аналітичними “препараціями” новелістичного і романного жанрів у наукових розвідках із генології [5], [13]. Водночас силоне поле впливу на сучасну прозу того, хто ішов у літературному авангарді свого часу, геніально передчуваючи майбутні естетичні тенденції, і тепер є височенною вершиною майстерності – досить поважна наукова лакуна, адже “назріло також питання про сворення і публікацію монографічного дослідження як великої, так і малої франківської прози” [6, с. 129].

У нашій праці маємо на меті накреслити основні напрями ідейно-естетичної взаємодії прози Галини Тарасюк із белетристичним феноменом Івана Франка на матеріалі збірки новел “Дама останнього лицаря” (Чернівці, 2004) [17] та із частковим залученням “маленьких романів” “Смерть – сестра моєї самотності”, “Любов і гріх Марії Магдалини” [18], роману-гіпотези “Між пеклом і раєм” (Чернівці, 2005) [19], який під назвою “Сни анахорета” пройшов апробацію на шпальтах “Березоля” [21]. Наше завдання видається особливо важливим з огляду на те, що в існуючих критичних студіях про Г. Тарасюк творча генетична спорідненість із І. Франком не береться до уваги.

Г. Тарасюк не могла поминути Франка ні під час навчання на філологічному факультеті Чернівецького університету, де він свого часу завершував студії, ні в період роботи в літературно-меморіальному музеї Юрія Федьковича, в перманентній журналістській діяльності.

Критика ідентифікує художню прозу Г. Тарасюк на синхронному рівні в контексті новелістики Григора Тютюнника, Юрія Мушкетика, Євгена Гуцала [14], на діахронному рівні визначають генетичну спорідненість із письмом Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника [24]. Наголошується при тому на такій, на нашу думку, “франківській” здоровій ідеологічній налаштованості українського письменника, обернутого обличчям і серцем до свого рідного народу, його драматичного буття в історичному “тепер”. “Трепанацию сучасності”, на думку Л. Пастушенка, демонструє її проза [14, с. 144]. Акцент ставлять на “жаховитому образі хворого суспільства, яке зусібіч терпить тяжку кризу, потрапивши у нещадно злостивий і невпинний вир розгубленості й сум’яття” [9, с. 148].

Художньо осмислюючи українські соціально-політичні реалії, авторка акцентує по Франковому – “не в людях зло, а в путях тих”, і антитетично – “у людях зло”, яке дозволяє сприйняти зло суспільне, покоритися йому (новели “Інтерв’ю з полковником”, “Вгору стежкою, що веде вниз”). Г. Тарасюк розвиває тему інтелігента, започатковану геніальним попередником, насамперед в іпостасях вчителя і митця (художника, письменника, кінорежисера), ідеологічно застосовуючи христологічні формули та інтертекстуальну взаємодію (наприклад, із твором Жака-Луї Давида “Смерть Марата”, Біблією та ін.), поетикально – з допомогою потоку свідомості (його часто практикував І. Франко в межових станах героя), який скерований не лише на розкриття психології персонажа, а й на соціальний контекст.

Франко-поет є мірою успіху і персонажів мистецького цеху в новелістиці Г. Тарасюк. Ремінісценція “він живе, він ще не вмер” із його “вічного революціонера” наявні в новелі “Бермудський трикутник” метафорою недосяжної і втраченої давно внутрішньої творчої потужності персонажа, письменника Метра, якої той так прагне на порозі неминучої літературної імпотенції. Причому не співмірність порівнювальних категорій – пафосного, піднесеного настрою “Вічного революціонера” і дрібненької душечки колись успішного і непоганого автора переводить текст Г. Тарасюк у іронічно-саркастичну тональність: “...і він напише, як Гете, найкращий свій роман, який зробить його безсмертним... може, й нобеліантом ... хоча й там, як і тут, як при кожній премії, свої “розклади”. Та дідько з ними! Головне: “він живе, він ще не вмер!” [17, с. 46].

Зринає також і таке значуще для Івана Франка ім'я – Мирон, що було містичним виразником його сутності. В новелі “Дика Джунгля” антигерою Стасу Шукальському морально й ідейно протистоїть Мирон Волинець в обороні святого і світлого імені Т. Шевченка. Його спіч емоційно загострений, по Франковому полемічний. Тим більше, що Щука характеризує Волинця через текст Франка – “цей вічний революціонер і вічний репресований...” [17, с. 68]. А в останньому романі письменниці “Між пеклом раєм” [19] Мирон Волинець діє в іпостасі українського опального кінорежисера, залишаючись при тому метафорою українського Митця в стані перманентного опору владі, яким був і чоловік письменниці Володимир Андрощук, пам'яті якого, власне, і присвячено твір, зрештою, яким був чи не кожний національно свідомий письменник. Можливо, Франкове відлуння звучить і в гірких роздумах авторки про “окрадену душу” [17, с. 61] скромної сучасної вчительки із новели “День скаженої парасольки”.

У новелі Г. Тарасюк “Один на трасі” Дімці Безуглому, восьмирічному хлопчику із неповної сім'ї, щастить і невимовно радіється в день загибелі матері. Власне так у творі “проявляється” у якості прототексту емоційний момент Франкового життєпису. Маємо на увазі Франкові емоційні передчуття, що опанували його ще хлопця, учня Дрогобицької гімназії 1872 р. напередодні маминої смерті. Про них він напише у листі до Ольги Рошкевич 4 серпня 1878 р.: “було се ... саме пополудні перед Зеленими святами. Моя мама лежала в передсмертних муках, конаючи. Рано в суботу сидів я в школі, і мене напала страшна, ненатуральна, шалена радість. Я сміявся без упину від 8 до 12 години. Прийшовши на станцію (в Дрогобичі) я почув, – ну, що я почув, не знаю. Знаю тільки то, що був дощ, я був голоден, не їв обіду, не обзирався, тільки почувши, що мати вмирає, як стій побіг піхотою до Нагуєвич. Я прибіг пополудні, мокрий до нитки і застав маму конаючи. Я став коло постелі, не говорячи й слова, – а тільки дряв, – ані сльозинки не капнуло з моїх очей. Мама не могли говорити, але дивилися пильно на мене. Як виглядало тоді моє лице, – не знаю. На другий день рано мама вмерли” [23, т. 48, с. 96].

Через призму цього єдиного-одного дня, в який Дімка почувався чи не найщасливіше, проходять спалахи радісних і гірких пережитих моментів. Всупереч зловісному ранковому знакові, коли мама розбудила його перед тим, як “іти на трасу”, якої хлопець “боявся гірше інтернату”. Мама “там” – головна больова точка Дімчиного ества, за якою детальна психологічна “акупунктура” дня, що починався щасливо: сонце привітно світило у вікно, на сніданок знайшлися зачерствіла цілушка батона і вода з крана, і навіть “води́ла” маршрутки дозволив йому безплатно проїхати. Авторка фіксує радісні коливання Діминої маленької доброї душі: “Дімка засміявся, налаштований і далі веселитися” [17, с. 32]. “Жаль, бо так не хотілося йому сьогодні нити, а доведеться. Страх, як не хотілося Дімці сьогодні нити, але порожні кишені змушували” [17, с. 32], щасливий, що не буде ні в голову битий, ні пограбований” [17, с. 33]. У просторі Дімчиної радості зринає пісенний образ матері. Хлопець, випрошуючи гроші в метро, співає, що на душу ляже, – про маму. І цей спів привернув увагу продюсера: “Візьми. Хай мама приведе – там адреса написана. Або сам” [17, с. 34]. “А Дімка – щасливо засміявся, коли уявив себе в сріблястій тачці, у лискучій шкірянці, як Арнольд Кармазин-

ський” [17, с. 35]. Вислухавши Артика про його ранкові невдачі, Дімка ще раз переконується, що “сьогодні йому дуже пощастило: і капусти насшибав, і битий не був” [17, с. 35]. Тільки раз Дімка пожаліється на свою долю – Артикові: “Вот в мене ... кранти почті – мамка на трасу пішла...” [17, с. 36]. Це єдиний гіркий штрих Діминої кардіограми того “щасливого” дня, відлуння удару, завданого мамою вранці. Тривожний дисонанс головної струни в дитячій душі. І ось востаннє звучить Дімчин вислів про щасливий день і везіння [17, с. 36]. Авторка Дімчину фразу завершує трьома крапками – інтонації ствердження радості більше не буде. Адже “мамка” не прийшла додому. І він, маленький хлопчик, іде в темряві ночі за дорогою, на трасу, в те страшне місце, що так нищить його маму. На “мамчиному” місці він чекає, рахуючи машини. Чекає довго. “Нарешті на трасі зблиснули два маленькі вогники. Вогники більшали, наближаючись. За якийсь десяток метрів авто притишило хід, погасило фари [...]. Двері так само безшумно відчинились, і з них випало щось темне і важке, схоже на мішок. Авто тихо від’їхало, а далі ревонуло, рвонуло і розтануло в мерехтіння траси. [...] З-за хмари виглянув місяць, освітив те, що випало з машини, але Дімка і так уже знав що то” [17, с. 38]. Останній удар світу в найвразливішу точку Дімчиної душі – страшний фінал такого щасливого дня, пуант неабиякої драматичної сили, стоїть за яким викристалізуваний І. Франком на творчості Т. Шевченка прийом зворотної градації [7, с. 15–16] у поєднанні із кінематографічним сповільненням кадру: “щоб досягнути надзвичайний ефект, збудити напруження нашої уваги, поет поступає протилежно, веде нас від цілості до часті, відси до ще меншої часті і так далі, аж до якоїсь дрібної точки, в котрій власне, чи природно, чи тільки переносно, лежить вся вага його твору” [23, т. 41, с. 68].

Прикметно, що шлях Г. Тарасюк до пуанту твору прямує вуличками дитячої психіки, ключ до якої дав письменниці у руки І. Франко. Можливо, що і сам І. Франко був чи не першим, хто зафіксував зовнішній вияв глибинного емоційного зв’язку дитини з матір’ю, що незалежно від емоційної чи фізичної дистанції між ними. І в цьому зв’язку не лише матір є резонатором почуттів дитини, а й навпаки, що малодосліджено, – дитина теж резонує усі психічні порухи матері. Це вельми перспективний напрям сучасної дитячої психології, результати досліджень якого популяризуються під час психологічної підготовки вагітної жінки до пологів і материнства. А особистий досвід І. Франка, записаний так ретельно, прозора ілюструє власне дитячу реакцію на кризовий стан матері. Завдяки оцій дивовижній реакції, перенесеній у художній твір, дитяча новела Г. Тарасюк переростає на по Франковому гостру, глибоку соціально-психологічну студію, в центрі якої – екзистенційна трагедія дитини.

Новела “Милосердний” тематично і генетично споріднена із славнозвісним політичним оповіданням І. Франка “Свинська конституція”, що мало “небувало швидкий і широкий резонанс” [6, с. 92] у тогочасному суспільстві завдяки викриттю “анекдотично-потворного конституційного царства” [6, с. 62]. Геном, з якого виріс твір Г. Тарасюк, є вставна новела (І. Денисюк), що пластично і гротескно зображає сценку, де “милосердний” “свинячий освобідник” в обороні конституційних прав свині звільняє від пут “замучену бідну скотину”, вигодувану господарем на продаж, а так болоче закутих у кайдани селян проігнорував.

Головний герой твору Г. Тарасюк на момент дії – “свинячий освобідник”, але на відміну від “паниська із великим ножем і люлькою на довгим цибулі” він стоїть з протилежного боку суспільної ієрархічної піраміди. Колись він був інженером-будівельником, добрим фахівцем. Та у зв’язку із підступним скороченням з роботи був змушений поїхати на село, займатися домашнім господарством. На перший погляд, твір – сімейна комедія, побудована на абсурдній ситуації: Петро не дає колієві забити вигодувану для “тушонок” свиню Машку. На “кумедію” збіглася вся вулиця, що сприймає Петра, “хорошого же чоловіка і грамотного, заслуженого”, – “божевільним, бо милосердний”. Коли ж нарешті Петро погодився заколоту Машку, та несподівано і непомітно для всіх зникає. А глибокої осені Петрова жінка Галя отримала грошовий переказ від невідомої благодійниці із підписом “Ваша Машка”.

За несподіваним колізійним поворотом, анекдотичною ситуацією криється глибока психологічна криза героя твору, “з’їженого” несправедливими суспільно-економічними обставинами, його непотрібністю рідним, його тотальна самотність серед людей, брак розуміння. Єдиною “істотою”, з якого залишилось Петрові спілкуватись, стара свиня, Машка. “Єдина жива істота, що мала його за людину тоді, коли він насправді був “ніхто”. Порожнє місце” [17, с. 181]. Авторка увиразнює, деталізує образ свині Машки, її “історію” через “людське ім’я”, психологізований опис “зовнішності” – голубенькі очка, цікава до всього рийка, “печальне кліпання довгих білих вії”. Оскільки цей образ авторка включає і у побудовану психологічних паралелізмів твору, то більш гротесковою і сатирично-саркастичною стає сама новела, доростаючи до рівня політичної параболи. Образ Петра символізує непотрібний рідній державі народ. Штрихово подано силуети родини Петра – “дочки, які повиходили заміж за недоумків, в декреті”, “зяті без роботи”, силуети підземних жебраків на Хрещатику, колись висококласних фахівців – “загадав сиву артистку, яка добре поставленим соковитим голосом виспівувала різні оперні арії, цілу колонію художників-портретистів, молодого акордеоніста з крихітною донечкою” [17, с. 178], за якими – трагедія цілого народу.

У Франковому творі “хлоп мусить завидувати простій свині” [23, т. 20, с. 13], в Г. Тарасюк неймовірна метаморфоза свині на людину на тлі тотального і такого звичного перетворення людей на звірів, що гризуть їдять один одного. У постпозиції новели Петро опиняється на заробітках у Португалії. Цей хід перегукується із підсумковою реплікою Антона Грицуняка: “Вибачайте, мої любі, я властиво повинен був сказати вам се при точці “причини еміграції”. Але, думаю, що й тепер воно ще не запізно” [23, т. 20, с. 13]. У творі нашої сучасниці мотив “свинських прав” в іншому історичному часі, політично-економічних контекстах розгорнуто оригінально, для посилення гротесково-анекдотичною ситуацією екзистенційної проблематики, її драматичного звучання.

У новелі “Harmonia mundi” протиставлено нові і старі суспільні стандарти – радянські і “дикої джунглі” ринкового часу, причому “історичне десь” креслено пунктирно – супермаркетом “Велика кишеня” і драматичним образом двірнички, колишньої вчительки. Дія новели відбувається у двох тактах у межах опозиції “герой-антигерой”. Такт перший – жінка з балкону “царського села” дивиться на бомжів і сміється. Вона – респектабельна пані. Її портрет у мить глибокої і затяжної

життєвої кризи переданий за допомогою психологізованих деталей інтер'єру та екстер'єру: випита за ніч пляшка коньяку “Наполеон”, коробка цигарок “Парламент”, сріблясте “вольво”, жмені пігулок різного призначення, численні порновідеофільми. Такт другий – бомжиха заглядає в “швидку допомогу” до насмішниці і усміхається зневажливо-зверхньо. А поміж тактами – величезне потрясіння зовні солідної пані, яке відкриває їй очі на власне, тепер таке нікчемне, життя, і душу, позбавлену космічної гармонії: “Зараз поведінка цих трьох нагадувала ... шлюбний танець великих реліктових птахів або риб, що безгучно кружеляли у тихій, золотаво-зеленій гавані двору. [...] Двоє із трійці були ... самцями, які й виписували перед третьою (а це була достеменно **вона**) такі неймовірні кренделі [...] А вона, вона... Вона! Милий Боже ця синюшна, опухла від дешевого трійла розвалина, манірнічала та кокетувала, пустивши очі, як сільська шістнадцятилітня незайманка! [...] І все це дійство було таким непідробно щирим, таким природним, а учасники його – такими невимовно натхненними і щасливими, що жінці на балконі десятого поверху аж дух перехопило з дива” [17, с. 113–114].

Побачений момент життя людей, що живуть “на дні”, яких, на перший погляд, і немає за що любити, і які самі не можуть співіснувати із категорією любові взагалі, став трагічним відкриттям для героїні новели. Адже вона належить до “основ” цього світу, і мала б мати все, але немає любові. Твір Г. Тарасюк протягує нитку розмови до проблемно, ідейно близьких Франкових творів – новели “На дні” і роману “Основи суспільності”, незважаючи на відмінні соціально-економічні контексти. Жінка регоче, “мов та причинна в полі”. А вони, “на дні” – “вражені і беззахисні, як діти”.

У другому такті ситуативну і остаточну перевагу отримує “антигерой” – “ранкова королева п'яниць і бомжів”. І хоч її усмішка вглиб санітарної машини зневажливо-зверхня, в її очах “було стільки непідробного розуміння” [17, с. 118]. Портретна деталь просто кидає читача углиб підтексту, роздумів про минуле бездомної тепер жінки. Може, їй знайомі мук візаві і хтозна, з якої життєвої вершини їй довелося зійти так низько... До речі, чимало новел Галини Тарасюк завершує відкритий простір після несподіваної сюжетної колізії. Це “Помста дощу”, “Милосердний”, “Дама останнього лицаря”, “День скаженої парасольки”.

Покликаний передати буття сучасного собі суспільства, Іван Франко не міг оминати і “жіночого питання”, що поставало перед ним як белетристом і науковцем, і в якому він був неабияким поступовцем та ідейним натхненником, наприклад, провідниці жіночого руху в Галичині Н. Кобринської. Франко-митець також упритул підійшов і до розкриття секретів жіночої природи, як, наприклад, у новелі “Сойчине крило”, повісті “Великий шум”, котрі сповнені рефлексій щодо жіночої сутності, її сумбурної вдачі, діонісійства, іншості щодо чоловіка, в окремих випадках – навіть фатальності для чоловіка (як у романі “Перехресні стежки”). Причому порівняно з жінкою маскулінний персонаж не витримує критики, як Массіно стосовно своєї Манюсі, чи навіть полковник Ангарович на тлі Анелі, або Євгенія Субота і її чоловік. Галина Тарасюк продовжує цей типологічний ряд жіночих типів, здатних дати собі раду без нього в тому чоловічому світі, як це бачимо, наприклад, у романі “Смерть – сестра моєї самотності” [18, с. 5–126], де виведено, відзначає авторка, – образ самодостатньої, активної радянської жінки,

яка в обхід фемінізму, зате прийнявши правила гри чоловіків, зробила карколомну кар'єру [...]. Героїня була новим, породженим радянською системою і координатами подвійних стандартів, типом феміністки” [20]. Життєвим цинізмом героїня нагадує пані Олімпію із Франкового роману “Основи суспільності”.

Письменниця вдивляється в мінливе обличчя сучасної українки, ховаючи в слово її голос, говірку, народжуючи зі слова нових героїнь нового часу, їхні портрети й автопортрети, їхні життя. Її героїні – вродливі і не дуже, ніжні і цинічні, багаті і бідні, серйозні й іронічні. Однак вони не можуть не зворушити здатністю любити навіть в межових обставинах життя і здатністю до самопожертви, що поєднується із прагненням “знайти своє місце в історії”. Крім того, ота вічна “жіноча неволя” (І. Франко) в силу нескінченного побутового щоденного тлуму властива чи не кожній “сімейній” жінці і яку сприймаєш надто близько, заважає емоційному відстороненню від тексту, зачіпає за живе. У цій естетичній настанові письменниця визнає себе продовжувачкою традиції, підтриманою І. Франком, Н. Кобринською, Лесею Українкою, О. Кобилянською, віддаючи належне особливому подвижництву в “жіночому питанні” чоловікові Франку: “Заохочуючи галичанок до літературної творчості Франко не тільки хотів оживити українську застояну поспіль “чоловічу” літературу на межі XIX –XX століть живою кров'ю, буєстю уяви і моноогоцвітним жіночим словом. Великий Каменярь бачив в емансипаціях жінок поступ до свободи всього народу. Часом мені здається, що слова “лупайте сю скалу” адресовані не побратимам-“лунатикам”, а саме творчим жінкам дорадянської Західної України” [20].

Споріднює Г. Тарасюк із її великим попередником і структура її “маленьких романів” за визначенням критики, яке, очевидно, сприйнялось і самою авторкою, бо стало з'являтися у анотаціях до цих самих романів, що співзвучні Франковим романам-новелам. Адже Іван Франко, називаючи себе “мініатюристом та мікроскопістом” у прозі, звик знаходити “цілий світ у краплі води”, – як слушно підкреслює І. Денисюк, новелістичну концентрацію переносив і на повісті, які відзначаються інтенсифікацією подій у часі, стрімким розвитком сюжету, несподіваним зламом, що наче той обвал у горах, відслонює різні пласти суспільного буття, розкриває характер у крайній ситуації, у сплетінні суперечностей дійсності” [7, с. 134]. У такому баченні природи Франкового таланту підтримує проф. І. Денисюка і М. Легкий – “не применшуючи заслуг Франка-романіста й повістяра, ствердимо, що талант цього письменника передусім новелістичний, схильний до продукування коротких літературних форм: новели, оповідання, нарису тощо” [12, с. 5]. Привносить також у великі позові форми і “згущену новелістичну інформативність”, композицію з несподіваним поворотом, часто з прийомами так званого гейзівського сокола” [6, с. 91].

Наприклад, у психологічному “маленькому” романі “Любов і гріх Марії Магдалини” [18, с. 127–171] письменниця послуговується новелістичними засобами: масимально концентрує час і простір твору, зводячи його до взаємопрониклих часових потоків старозавітного, первісно-міфологічного, тоталітарно-радянського і щойно посттоталітарного українського в потоці свідомості рефлексуючої споминами жінки, дружини знищеного художника. Текст твору – вигадливе плетиво “внутрішнього” репортажу героїні ізсередини психікарні, в стані медикаментоз-

ного анабіозу, містичних її візій в архаїчних іпостасях Ліліт, Марії, Магдалини, ожилых топосів психоделічних і авангардних полотен Мольфара. І все це сконденсовано в один день, чи радше в одну в ньому подію – відкриття посмертної виставки геніального Ігоря Борконя, її Мольфара.

Ідеологічно роман метафоризує іпостась Митця з великої літери в тоталітарному просторі. Митця, який приречений до загибелі через непридатні до творчої реалізації обставини: “Кинулась шукати, обдзвонила всіх знайомих: Мольфара ніде не було, ніхто його не бачив. Не повернувся він ні другого, ні третього дня, на четвертий знайшли його в прозорому осінньому лісі” [18, с. 171]. Ключ розуміння до метафори Митця – це Христос, що п’є свою чашу до дна, риси якого проступають у кожному творцеві-світлоносці. Завдяки цьому, а також письменницькій зосередженості на межових драматичних моментах долі Мольфара, його образ доростає до рівня символу, за яким – контури реальних людей, реальних обставин їх життя і смерті. Стильово роман синтезує ціхи реалістичної манери письма (в тих фрагментах, що складають образний силует тоталітарної системи в конкретних її представниках і супровідних подіях) із виразним сюрмом, – коли в потоці свідомості героїні зринає лікарняний “контекст” – “білі кокони-співжилці потяглись до вікна, обліпили його, повисіли і обсипалися додолу...” [18, с. 131] та іншими модерністськими пульсаціями, що теж сприяють новелізації, психологічній динамічності романної дії. Ось, наприклад, цей експресіоністично-сюрреалістичний спалах: “...скандував натовп. Тіла його раптом стали видовжуватися, виростати, підносячи вгору зведені до неба, плоскі, як соняшники, лиця! І тоді я згадали: це Його робота! Його! Його! “День гніву” [18, с. 132].

Роман Г. Тарасюк “Смерть – сестра моєї самотності” структурно, але не ідеологічно нагадує новелу-роман І. Франка “Сойчине крило”. Нагадує централізмом новелістичної конструкції, формою потоку свідомості героїні. Текст має теж ознаки щоденника, сповіді, своєрідної цинічної проповіді успіху у вовчих умовах, фрейдівського психоаналізу. Є в романі і його власне “Сойчине крило”, тобто прийом гейзівського сокола, – лейтмотив гори-вершини, який становить ідейно-сюжетну вісь твору, підсилюючи і символізуючи його перипетії і кульмінаційно-поворотні миті. Сюжетний час згущено до однієї ночі Олександри після смерті Лори та ще однієї ночі клінічної смерті самої Олександри, які акумулюють у собі інтенсивний хронос внутрішнього життя двох жінок на рівні новелістичної опозиції “герой-антигерой” і хронос цілої країни в період “квітучого застою”, “перестройки”, початків української незалежності. Імпресіоністичне портретування, культурологічні асоціативні персонажні паралелі, нервово-лаконічний стиль, авторські афоризми в устах героїні поглиблюють новелістичний підтекст. “На “Сойчиному крилі” любленого Франком прийому сокола, лейтмотивної деталі, злетіли *ins Vlaui* й інші твори Г. Тарасюк – новели “Привіт сердечний останній”, “Ой хто-хто Миколая любить”.

“Сойчиним крилом” Ганни на все життя із новели “привіт сердечний останній” була фотокартка її нездійсненого кохання іще з юнацьких літ. Вона – удова, недавно поховала і сина. Та й сама – на порозі вічності. Їй болять спомини, що напливають на неї з самого дитинства, а особливо – про Сергія Танцюру: “А таки – Танцюра [...] і згадувалися їй танці біля клубу так ясно і чітко, ніби це



вчора було. І бачила, як вів її у танці, мов лебідку, Сірожа... Але тут вийшов із парубоцького гурту Карпо і заступив, як темна хмара, Сергія” [17, с. 78]. Несподівану і раптову смерть сина Олекси пояснює Ганна присутністю нереалізованого душевного потягу, символом якого у новелі є фотокартка Танцюри. Ганна береже світлину коханого та не судженого усе життя. А на смертному одрі просить вона передати її, цю карточку, дідові Танцюрі, знаючи, що він “іще є”. Це фото є рушієм зовнішньої і внутрішньої дії у новелі. За похоронною суетою невістка забуває про свою обіцянку Ганні. Але фото молодого діда Танцюри, вибухнувши в свідомості невістки ретроспективою кадрів з її життя, змінило кардинально її попередні уявлення про свекруху, посприяло душевному катарсису, а також і несподіваному закінченню новели: “...виридавшись, пішла городами-левадами до хати Сергія Танцюри, що лежав собі у вишитій сорочці на лаві старим сивим дідом серед повняків і васильків при печальній варті кількох згорблених своїх ровесниць-перевесниць, і поклала непомітно, щоб ніхто не бачив, під його ліву руку пожовклу карточку-привіт сердечний останній від Ганьки. Ганни Омелянівни” [17, с. 82].

У новелі “Ой хто, хто Миколая любить” функціями сокола наділений рядок із народної пісні, що введений також і у заголовку твору. Це метафора життя Софії Іванівни і її любові до чоловіка, хворого на діабет. Рядок із пісні став і другим її іменем на сільській вулиці, і поштовхом розгортання конфлікту твору – провокує фельдшера на несподіване освідчення в коханні до Софії, яке змушує героїню відкрити очі на власне життя.

Також помітимо у письменниці й інші “соколярні” (термін М. Легкого на означення тих заголовних комплексів, у яких вивершуються задіяний у творі прийом сокола за П. Гейзе [11, с. 27] назви, та й інші способи називання, властиві поетичі І. Франка, якими послуговуються чимало авторів. Це характеристичний тип назви (“Милосердний”), символічний (“Бермудський трикутник”, “Острів зимового мовчання”, “Harmonia mundi”), іменний (“Жека і Спиридон”), топографічний (“На чортовій греблі”), алюзивний (“Смерть Марата”).

Актуальна проблематика, вопіючі теми українського сьогодення “закуті” в сприйнятливую, читабельну форму, сповнену авторської гідності. Ось, наприклад, новела “Блю-блю-блю канарі”, присвячена питанню виродження чоловіцтва і кризі гетеросексуальних відносин у суспільстві за Фомою нагадує газетний міні-трактат чи навіть практичний посібник у діалогах на поширений анекдотний мотив “як вийти заміж”. Парадоксальність персонажних зіткнень тут як в анекдоті, попереднику новели, – вона хотіла заміж, а він – гей, – іронія, сатира і сарказм додають творові блиску і інтонацій Остапа Вишні: “Та це ж ціла наука воєнна – заміж вийти! Ціла стратегія і тактика! З тисячами варіантів, ходів і виходів! Та сотні сестер наших трупом лягають, бозна на які хитрощі ідуть, аби лиш його до загсу доволокти! Той вельон білий і біла сукня давно вже символізують не цноту нашу, а ... перев’язочні бинти... Але то про це каже!” [17, с. 163]

Детективно-анекдотні обладунки новели “Театр навпроти вареничної”, стилістика бульварного роману у творі “Мій третій і останній шлюб” чи військового нарису у “Війна, кругом війна” або майже апокрифічний “Лист із потойбіччя” чи детективно-авантюрні колізії “Інтер’ю з полковником” максимально

увиразнюють проблемне полотно творів, сприяють глибшій рецепції читачем “серйозних”, тобто акцентовано психологізованих і політизованих періодів авторського письма, їхній контрастованій рельєфності. Як, наприклад, у вбивчій характеристиці чоловічого фактора в Україні, висловленій наратором новели “Блю-блю-блю канарі”. Акцентуїтованим є речення наприкінці “базарного” мовленнєвого ряду: “Ти ж знаєш, який зараз мужик пішов? Боязкий, лінивий, загальмований... **Результат минулих воєн, геноцидів**”. Ця остання фраза, без сумніву, представляє не голос наратора-героїні новели, а самої авторки. Це – риса її оповідної манери – “включатися” в мовленнєвий потік своїх персонажів.

А ще виокремлює письменницю “ударна фраза” на початку кожної новели, художній прийом, яким не кожен сучасний і навіть успішний новеліст може похвалитись. На “ударному” початку, сконденсованій фразі-камертоні тексту, який інтригує, втягує у простір твору, особливо наголошував І. Франко і при цьому вдало застосовував [8].

У сорокову річницю Франкової смерті Євген Маланюк проголосив імператив його присутності в українській культурі й історії: “Пройшло сорок років з дня смерті Франка, років насичених судьбоносними подіями, років обудження і зриву Нації, але й років наших фатальних хиб і національної сліпоти. Років, у яких так трагічно відчувалася неприсутність саме Франка” [16, с. 80]. Знаково, що у 150-ту річницю від дня народження І. Франка українська література на прикладі прози Г. Тарасюк стверджує Франкове духовне й естетичне буття у творах наступників у визначальний час обудження Нації. Доторк сойчиного крила Франкового генія до скроні письменниці виявився благодатним. Можемо говорити про спорідненість Г. Тарасюк із І. Франком на рівні ідеології і технології письма, про приналежність авторки до його психологічної “школи”, водночас інтертекстуальна взаємодія із Франковою творчістю розширює значення історико-культурологічних кодів у художньому тексті Галини Тарасюк.

1. Бунчук Б. Про вивчення Франкового віршування // Українська філологія: Школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. Львів: Світ, 1999. Ч. 1. С. 150–156.
2. Вербовий М. І. Франко й одна поезія М. Рильського // І. Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнародної наукової конференції. Львів: Світ, 1998. С. 784–791.
3. Героїка трагедії Крут. К.: Городенський, 2004.
4. Голомб Л. І. Франко і франківські традиції в творчості П. Карманського // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнародної наукової конференції. Львів: Світ, 1998. С. 777–783.
5. Денисюк І. Іван Франко про новаторство літератури кінця XIX – початку XX ст. // Денисюк І. Невичерпність атома / Упорядкування та передмова Тараса Пастуха. Львів, 2001. С. 178–182.
6. Денисюк І. До проблеми новаторства новелістики І. Франка // Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів [Львівський національний університет імені Івана Франка], 2005. Т. 2. С. 129–136.
7. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. / І. Денисюк. Львів: НВТ “Академічний експрес”, 1999.
8. Денисюк І. Спецкурс “Проза Івана Франка”, конспект лекцій 1994 р.
9. Дячков В. потужна енергія // Дзвін: щомісячний літературно-мистецький та громадсько-політичний часопис Національної спілки письменників України. 2005. № 7. С. 148–149.

10. Легка О. Франкові традиції в розвитку інтимної лірики // І. Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнародної наукової конференції. Львів: Світ, 1998. С. 381–383.
11. Легкий М. Поетика назви у прозі Івана Франка // Тези доповідей шістнадцятої щорічної наукової конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження Івана Франка (17–19 жовтня 2001 р.) / Відп. ред. Л. Бондар. Львів, 2002. С. 24–29.
12. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / Відп. ред. Л. П. Бондар. Львів, 1999.
13. Леонченко П. Франко – теоретик новели // Укр. літературознавство. Львів, 1966. Вип. 1. С. 44–47.
14. Пастушенко Л. Трепанція сучасності, або критичний модернізм Галини Тарасюк // Дзвін: щомісячний літературно-мистецький та громадсько-політичний часопис Наці-ональної спілки письменників України. 2005. № 7. С. 144–148.
15. Роздольська І. Франкова присутність у поетичній творчості бойовиків УПА // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2003. Вип. 32: Франкознавство. С. 229–235; Роздольська І. Апострофа М. Кушніра у Франковій традиції поетичного полемізування / І. Роздольська // Тези доповідей шістнадцятої щорічної наукової конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження Івана Франка (17–19 жовтня 2001 року) / Відп. ред. Л. Бондар. Львів: ЛНУ, 2002. С. 68–70; Роздольська І. Традиція “Зів’ялого листя” І. Франка в “Осінніх серенадах” Богдана Будка // Тези доповідей п’ятнадцятої щорічної наукової конференції (27–29 вересня 2000 року) / Відп. ред. П. Салевич. Львів, 2001. С. 94–95.
16. Салига Т. Вогнем пречистим. Львів: Світ, 2004.
17. Тарасюк Г. Дама останнього лицаря: новели, оповідання. Чернівці: “Місто”, 2004.
18. Тарасюк Г. Любов і гріх Марії Магдалини. Маленькі романи, новели, поезія. Чернівці: Обл-друк, 1996.
19. Тарасюк Г. Між пеклом і раєм (Сни анахорета): роман-гіпотеза. Чернівці, 2005.
20. Тарасюк Г. Паралельні світи жіночої прози // Літературна Україна: газета письменників України. 2005. 15 груд.
21. Тарасюк Г. Сни анахорета. Повість // Березіль. 2004. № 11. С. 13–69.
22. Утріско О. Франкова магія слова у публіцистиці Івана Багряного // Тези доповідей п’ятнадцятої щорічної наукової конференції (27–29 вересня 2000 року) / Відп. ред. П. Салевич. Львів, 2001. С. 93–94.
23. Франко І. Збір. творів: У 50 т. К.: Наук. думка, 1976–1986.
24. Якубовська М. Епоха лицарства, що не минає [Тарасюк Г. Дама останнього лицаря: новели, оповідання. Чернівці: “Місто”, 2004] // Літературна Україна: газета письменників України. 2005. 10 лют.

## FRANKO’S PRESENCE IN THE PROSE OF HALYNA TARASYUK

**Iryna Yaremchuk**

*Ivan Franko National University of Lviv Philology Department  
Universytetska st., 1, Lviv 79000, Ukraine*

The article covers reception of I. Franko’s creative activity by prose of H. Tarasyuk. The author emphasize the consonans of the artists, intertextuality, typology of novella and shot story.

*Key words:* I. Franko, H. Tarasyuk, intertext, novella, shot story, psychologism.

**ПРИСУТСТВИЕ ИВАНА ФРАНКО  
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ ГАЛИНЫ ТАРАСЮК**

**Ирина Яремчук**

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,  
ул. Университетская, 1, Львов 79000, Украина*

В статье освещен вопрос рецепции творчества И. Франко в прозе Г. Тарасюк. Акцентированна созвучность духовных поисков писателей, интертекстуальности, типологии новеллы и романа.

*Ключевые слова:* И. Франко, Г. Тарасюк, интертекст, новелла, роман, психологизм.

Стаття надійшла до редколегії 05.07.2009

Прийнята до друку 20.10.2009