

УДК 821. 161. 2: 82-31

ББК 83. 3 (4 Укр)

Мар'яна Гуга

РЕАЛЬНЕ ПІДґРУНТЯ ХУДОЖНЬОЇ ДУМКИ ІВАНА ФРАНКА (на матеріалі повісті “Великий шум”)

У статті розглянуто проблему модифікації реальних історичних осіб в образи-персонажі художнього твору, які поєднують в собі широке соціально-психологічне узагальнення з яскравою виразністю індивідуальних рис. Досліджено прагнення Івана Франка до стильового універсалізму щодо вибору засобів художнього моделювання дійсності на матеріалі його повісті “Великий шум”.

Ключові слова: загальне, “ідеальний реалізм”, індивідуальне, модель, прототип, художній тип.

Українська література кінця XIX – початку XX століття являла собою явище загальноєвропейського типу, домінуючим чинником розвитку якого була диференціація художніх напрямів, стилів, творчих манер. Зокрема, в творчості Івана Франка спостерігаємо трансформацію “наукового реалізму” в “реалізм ідеальний”. Тому процеси художнього моделювання дійсності в письменника зазнавали певних змін. У сучасному літературознавстві дослідження поетики характеротворення, психологічний і соціальний аналіз прози Івана Франка стали предметом спеціальних франкознавчих досліджень (праці Івана Денисюка, Лариси Бондар, Миколи Легкого, Миколи Ткачука, Романа Голода, Романа Горака, Романа Гром'яка, Романа Піхманця, Тамари Гундорової, Тараса Пастуха та ін.). Але художнє узагальнення, спрямоване на творення образів-персонажів Франкової прози, досить різноманітне, бо кожний герой репрезентує конкретний людський характер, соціальний статус, спосіб поведінки, мотиваційну сферу вчинків. Важливе значення при цьому мають джерела, які слугували авторові життєвою основою у процесах творчого синтезу. Отож, **актуальність** нашої статті зумовлена відсутністю в нашому літературознавстві праць на цю тему.

А **мета** її полягає в дослідженні трансформації прототипу в художній тип, процесів формування образів-персонажів, зумовлених багатогранністю вибору теми й засобів художнього зображення. Матеріалом спостережень стала повість “Великий шум”.

Невід'ємною складовою буржуазно-демократичних революцій в деяких європейських країнах навесні 1848 року були визвольні рухи багатьох національно-поневолевих народів під назвою “Весна народів”. Ці події надали широкого розмаху національно-визвольному рухові в Східній Галичині, яку анексували до складу Габсбурзької монархії в 1772 році. Намагаючись врівноважити суспільно-політичну ситуацію в монархії, уряд у квітні 1848 року скасував панщину, що значно підважило домінування польської аристократії в краї. Цьому періоду історії Галичини присвячене оповідання Івана Франка “Ліси і пасовиська” (1884), поема “Панські жарти” (1887), ґрунтовне дослідження письменника під назвою “Панщина та її скасування 1848 року в Галичині” (1897), цикл оповідань “З бурхливих літ” (“Триць і панич” (1898), “Різуни” (1903), “Герой поневоли” (1904)), а також повість “Великий шум” (1907).

Аналізуючи принципи узагальнення дійсності власного прозового доробку, Іван Франко називав себе мікроскопістом і мініатюристом, що в “партикулярному, частковому, случайному” показує “загальне, вічне і безсмертне” [18, 467]. При цьому варто звернути увагу на трансформацію творчого методу письменника. На основі аналізу літературно-критичної та художньої спадщини автора “Великого шуму” Роман Голод стверджує, що, оскільки процес становлення естетичної свідомості його відбувався на тлі загострення суперечностей між класичним ідеалізмом та позитивізмом як варіантом філософсько-світоглядної системи матеріалістичного спрямування, то “визначальною рисою художнього методу письменника є його синтезуюча здатність” [1, 280]. У ранній творчості він прагнув подати реалістичний образ “нашої суспільності в різних її верствах, у різних змаганнях, працях, заробітках, стражданнях, поривах, ілюзіях та настроях” [20, 400], тому приймає концепцію “наукового реалізму” (вперше термін вжито 1878 року в статті “Література, її завдання і найважливіші ціхи”), позитивістичну в своїй основі, яку в певному сенсі можна розглядати як синонім натуралізму. На думку Лукаша Скупейка, цей метод “ґрунтується на трьох основних засадах: на принципі історизму в зображенні й оцінці життєвих явищ; на вимозі науково-аналітичного підходу до зображуваної дійсності, зорієнтованого на “людський поступ”; на вичленуванні та обґрунтуванні нової проблеми ідеологічного змісту художньої творчості (суспільно-естетичного ідеалу) як однієї з найбільш істотних в реалістичній літературі” [11, 222]. Однак уже на початку 80-х рр. XIX ст. Іван Франко локалізує увагу не на зовнішньому середовищі, як раніше, а на зображенні внутрішньо-психологічного буття героя. Це передбачало й зміну принципів узагальнення. Така трансформація “наукового реалізму” в “реалізм ідеальний” (як він сам його називав) призвела до заглиблення автора у внутрішній світ героїв, розкриття вищих прагнень суспільності та суспільно-психологічного змісту доби. Відтепер його метою є “представлення типів, котрі б уособляли в собі думи і змагання даної доби, – представлення розвитку суспільства” [16, 331]. Людська особистість з її неповторними рисами характеру, духовними пориваннями та прагненнями стає основою моделювання дійсності в творах Івана Франка.

Підтвердженням може слугувати повість “Великий шум”, якій властивий універсалізм художнього мислення, плюралізм у виборі засобів зображення й апеляції автора до “ідеального реалізму”, “що на спільній філософській основі поєднує реалізм з романтизмом і модернізмом” [1, 210]. Використовуючи прийом паралелізму, Іван Франко виводить стереометричний образ “великого шуму”: “Іде, гуде великий шум! Великий шум, зелений шум! Під його подихом стогне могутній Діл, гнуться мало що не до землі струнки білі берези, на долині тріщать старі дуби, скріплять і стогнуть осики, заводячи свій жалкий лемент. <...> Алебо й по селах, по хатах, по церквах і коршмах, по душі народу йде шум не легший, як отсей шум розшалілої природи” [15, 208]. Це метафорично-символічне зображення весняної бурі й шуму природи, яке персоніфікує народний гнів проти гнобителів. Така метафоризація заголовка є важливим засобом смислотворення. У системі Франкового творчого мислення заголовки творів часто являють собою текст-метафору, яку потрібно розшифровувати, що цілком узгоджуване з новітніми

тенденціями в національному письменстві. Як стверджує Юрій Тимошенко, “у модернізмі, як і в романтизмі, метафора – це не просто шлях пізнання дійсності, а й спосіб її активного перетворення, трансформації об’єктивно даного в суб’єктивне” [12, 104].

Контекстуальним синонімом до образу *великого шуму* в повісті є образ-символ *вітру*, “страшного, ненастанного, непереможного”: “Якби не той холодний вітер, що реве над селом, валить вікові дерева в лісі, і якби не те, що рівночасно кипить і клекотить у тім селі, і в дворі, і на клібані – то село Грушатичі можна би вважати земним раєм, розкішним закутком нашого Підгір’я” [15, 208, 210]. Звідси Микола Легкий виокремлює образ Грушатич і трактує його як своєрідний езотеричний “прообраз раю, тісно пов’язаного із символом великого шуму” [7, 91]. А Ярослав Грицак так тлумачить це явище: “Якщо він (Іван Франко. – М. Г.) добував і перші уявлення про жорстокість і несправедливість світу, то із зовнішніх джерел, що перебували поза життям сільської громади: з панського двору, священичої («попівської») резиденції, єврейської корчми, місцевої влади. Франко свідомо підводить до враження, що коли б узяти та й скасувати ці чинники, Нагуєвичі (у повісті Грушатичі. – М. Г.) можна б назвати «земним раєм»” [4, 65]. Джерела цього художнього концепту різноманітні, зокрема фольклорно-міфологічного походження.

У 1898 році вийшла етнографічна праця Івана Франка “Людові вірування на Підгір’ю”, у якій здійснено систематизацію та образно-тематичну класифікацію багатьох образів-символів народного світосприйняття та вірувань. Зокрема концепт *вітер* письменник трактує так: “Коли нераз зірве ся великий вітер, то се знак, що десь хтось повісив ся. Часом повіне такий вітер, що як трафить на чоловіка, то йому «вкулить» (покривить, спаралізує) руку або ногу, або наверне на него якусь иньшу слабість. Про такого чоловіка кажуть, що «його підвіяло»” [17, 161]. За Катериною Дронь, космологічний образ *вітру* символізує божий дух, що входить до нерухомого тіла й зароджує в ньому життя [9,49]. А в пісенному фольклорі цей знак уособлює людський настрій (поетично сублімований подих людського смутку). Тому символічно цей шум антропоморфного характеру бере свій початок від Різдва (народження і зростання в Грушатичах суспільно-політичної активності селян): “Як почало о Різді, то отсе вже минув і Великдень, а шум хоч би на хвилечку втих” [15, 208]. А вже концепт *шуму* (синонімічного *вітру*) в автора деталізовано означенням *великий*, яке має й негативну семантику. Поетичною модифікацією архаїчних уявлень про сильний вітер, ураган, вихор є міфомотив повітряних злих духів, різні демонічні образи, якими в образно-символічній схемі міфопоетичної моделі світу Івана Франка є панський двір і попівська резиденція, які разом із селянством витворюють конфліктний трикутник, який рухає сюжет: “А над селом *вискалюється* з зелені *червоний двір*, мов сердите, *кров’ю набігле лице*, і немов *наперекір йому* на другім боці *впирається* в зелень *червона моримуха* – здорова церковна баня, а з-поза неї якось хитро і несміло зиркають стіни клібані. А довкола селянські хати з пошарпаними вітром стріхами, з пообвалюваними плотами та парканами, з маленькими підсліпуватими вікнами і з великим, у глибині душ людських захованим стражданням, з *невтинною боротьбою*(у всіх випадках курсив мій. – М. Г.) між надією й

розпукою” [15, 210]. Уже в цьому описі за допомогою принципу контрасту окреслено основні колізії повісті.

Полісимволічну семантику образу “великого шуму” конкретизовано при індивідуалізації персонажів. При цьому безмірно важливішу роль відіграли конкретно-чуттєві враження і спостереження автора. Саме з його рідного села генерує прообразна характерологічна та подієва організація твору. Як стверджував Степан Щурат, “фактичний матеріал для цього письменникові щедро постачало його рідне село Нагуєвичі, життя якого він добре знав з дитинства і минуле якого згодом вивчав” [24, 52]. Змальовані в повісті пейзажі, а також такі топоніми, як Дрогобич, Самбір, Підгір’я, Діл, вказують на те, що справжні події відбувалися не в Грушатичах (реально існуючому селі в Старосамбірському районі Львівської області), а в Нагуєвичах (у повісті Грушатичі, як і Нагуєвичі, діляться на Горішні та Долішні). Проте назва “Грушатичі” “нагадує і село Грушів, де кілька років жив отець Й. Левицький, виведений у повісті в особі отця Квінтіліана Передримірьського” [3, 103].

Створюючи образ селянської маси, Іван Франко виводить цілу галерею типів. Але при всій соціальній типовості, яка властива психології його героїв, кожен із них не просто соціальний тип, а індивідуальність. Адже “в реалізмі нового типу відновлення через конкретний індивід (особистість) функцій роду вимагало підключення через особистість історії, загальнолюдського аспекту буття (загальнолюдський смисл несла в собі ідея «культури»)” [6, 179]. Тому, починаючи характеристику цього нового на той час художнього образу повсталого селянського колективу, розбуженого “подувами весни”, відзначимо, що важливу роль при цьому відіграють “ідеальні типи”, які в Івана Франка мають уособлювати “думи і знання даної доби”, а соціальні відношення, зі свого боку, реалізуються тільки через сферу індивідуального, психологічного.

Отож, конфліктом, який рухає сюжет повісті “Великий шум”, є боротьба селянства з панщизняним ладом. На фоні цих двох антагоністичних прошарків суспільства Іван Франко нещадно викриває експлуататорську сутність австро-цісарського чиновництва та місце і роль духовенства в тогочасному селі. Письменника цікавить психологія “маси”, “масовий” герой, який презентує десакралізацію традиційного сільського мислення і розпад традиційного способу життя (пияцтво, розбишацтво, руйнування патріархальних стосунків). Протистоїть їй “нова” сила. Своєрідну модель такої нової української інтелігенції формують Кость Дум’як, Яків Коваль, Стефан Чапля (“один із немногих письменних селян грушатичьких, що з доброї волі в церкві сповняв роль піддячого, хоч був собі самостійним і досить заможним господарем”) і Гаврило Олефір (“трохи письменний, що колись, служачи в війську, навчився був там читати й писати по-польськи й по-німецьки і дослужився рангу капрала”, “міг також прочитати в церкві Апостола і допомогти дякові в церковнім співі”) [15, 220-221].

Образ Костя Дум’яка являє собою ідеальну модель “нової людини”. Він має прототипа з таким же ім’ям, родом із Нагуєвич, який у 20 років пішов до австрійського війська. Прослуживши 15 років, приїхав додому письменним фельдфебелем. Став сільським писарем і захищав права громади перед священником Йосипом Левицьким та цісарськими урядовцями. Зауважимо, що Кость Дум’як, товаришуючи із Яковом

Франком, був хрещеним батьком Юлії Франко, доньки Якова, що померла у трирічному віці. Відповідають дійсності також такі художні деталі, як звичка Дум'яка гуляти в корчмі та його вміння грати на скрипці [3, 104]. При художньому узагальненні цього образу спостерігається деяка ідеалізація персонажа, зокрема його зовнішності (“здоровенний хлопище”, “виплодок якоїсь раси велетнів серед карлів”). Це неоромантичний герой, який втілює соціотип проводиря, “нової людини”. Він не сприймає обставини життя як незмінно дані, а протестує проти них, визнаючи їх відносність. Кость Дум'як шукає “новий спосіб думання”, закликає селян “самим думати про себе, будити одні одних, дзвонити на тривогу” [15, 228]. Як видно, характер героя дещо індивідуалізовано, показником чого є абсолютизація його позитивних рис і рівень самоусвідомлення в конкретних життєвих обставинах. Автор словами Галі заперечує належність Дум'яка до “пересічного типу мужиків”, оскільки “він, як на свій стан, досить освічений, бувалий у світі, гордий і самостійний, сильної волі і смілий у своїх словах і вчинках” [15, 265]. Герой радикально налаштований на боротьбу проти визискувачів селян, тому не приховує ворожого ставлення до попів як “народу лінивого” та до самого пана, розуміючи, що “доки буде пан у селі, доти буде панщина”. Але ці погляди не заважають йому взяти шлюб із панською дочкою Галею, “скромною, тихою, трудящою” дівчиною, яка сміливо позиціонує себе із селянським станом. Як стверджують Роман Горак та Ярослав Гнатів, письменник здійснює цей сюжетний хід для того, щоб показати, “як селянський розум, чесність і безкорисливість мали здобути перемогу над панською пихою” [3, 104]. А Руслан Марків говорить, що введений у текст весільний обряд, “окрім мистецької, винятково естетичної (сформованої на основі багатого етнографічного матеріалу) функції, має смислове навантаження відтворення відповідної етно- та соціокультурної парадигми” [8, 993]. Хоча, на наш погляд, його поява зумовлена суспільно-політичними та концептуально-логічними чинниками. Іван Франко дедалі більше переконувався, що запорука успіху національно-державницьких потуг українців – у єдності всіх національних сил. З цією метою він наприкінці 1899 року вийшов із лав радикальної партії і взяв активну участь у творенні УНДП – загальнонародної партії централістського спрямування.

Таким чином, письменник свідомо називає сільською інтелігенцією людей освічених та “бувалих”. Тому, типологізуючи тогочасну інтелігенцію, він зараховує до цього соціального прошарку також Якова Ковалю із присілка, прототипом якого був батько. Він заможний і “знаний на всю околицю коваль і слюсар”, який три роки навчався в дрогобицького “ковалю і цехмістра Мороза”, а в “тісні роки часто їздив на Поділля по пшеницю та до Садагури по кукурудзу, яку дома розпродував, та вивозив сіль із Дрогобича в ті подільські й покутські сторони, де люди, як він мовляв, дуже лакоми на тоту святу сіль, бо її у себе не мають” [15, 221]. Та й лежали вони на перехресті торговельних шляхів, якими транспортували сіль у різні куточки Польщі, Угорщини та Молдавії. Як свідчать архівні документи, Яків Коваль насправді товаришував із Костем Дум'яком, після якого нагуєвицьким вїйтом став Андрусъ Чапля, прихильник о. Левицького [3, 96]. Іван Франко виріс у шляхетсько-ремісничій сім'ї, проте свого батька-ковалю відносив до “селової інтелігенції”. Загалом *коваль* займав важливе місце в соціальній ієрархії тогочасного суспільства,

був шанованою особою. Ба більше – у традиційному суспільстві особа коваля мала значною мірою релігійно-міфологічне забарвлення. Його вважали деміургом, “божественним майстром”, який наділений надприродною силою й таємницями володіння вогнем [9, 210]. Саме таким, почасти ідеалізованим, зображений у повісті Яків Коваль: “Він лише раз доторкнувся до скриньки своїм шилом, і вона зараз отворилася” [15, 218].

Антитезою до сільської інтелігенції у повісті є створений автором смислообраз галицького греко-католицького духовенства. Піднесення освітнього рівня духовенства наприкінці XVIII – на поч. XIX ст. призвело до його відчуження від простого селянства. Іншими словами, якщо в 1780 році греко-католицький священик легко почувався в корчмі з селянами, то в 1830 році він уже бажав вишуканішого товариства. На селі ним був панський двір, а в місті – польські салони, театри та культурні товариства. Грушатицький парох о. Квінтіліан Передримірський, “руський патріот, типовий представник того старого попівського патріотизму, що бачив націю виключно в попівській касті, беріг старанно всі її привілеї і кривим оком дивився на «вторженіє хлопства» в чисту попівську расу” [15, 238], був противником поляків, оскільки виступав проти латинізації українського обряду та завзято пропагував ідею поділу Галичини на українську та польську частини, яку затято не підтримували його парафіяни („Ми хочемо бути під цісарем, а не під попами. Не стало панської панщини”) [15, 239]. Саме таким був письменник, професор богослов'я Перемишльської духовної семінарії, фольклорист і громадський діяч, автор перекладів Гете та Шиллера, шкільних підручників та німецькомовної граматики української мови Йосиф Левицький, прототип о. Квінтіліана. Своєрідним “яблуком розбрату” між отцем і Костем Дум'яком було створене останнім “Братство тверезості”, легальності якому надав ще й давній ворог о. Квінтіліана Лев Кордасевич, який колись був священиком Грушатич, шанованим всіма селянами. Такі товариства активно діяли на західноукраїнських землях і покликані були зупинити процеси сполучення населення. Реформа 1848 року не спинила цю стихію, а подеколи навіть їй сприяла. Тому Іван Франко порівнював лихварство, корчму і податок із черв'яками, які підточують основу селянського добробуту. “У полі робили мало й ліниво, зате по коршмах сиділи день у день, особливо старші, батьки родин, пили й роздебендювали про політику, снуючи фантастичні плани та бавлячися сплетнями” [15, 276]. “Йоськова коршма” в Грушатичах, де відбуваються зустрічі Дум'яка з односельчанами та паном Суботою і де обговорюються громадські проблеми, теж, до слова, не вигадана. Прообразом їй послужила корчма Йоська Кляйнберга. Стимулом до організації товариств тверезості було також бажання допомогти селянству усвідомити себе як носія української національності. Власне роль провідника взяв на себе Кость Дум'як. Відтоді о. Квінтіліан не оминає можливості позбутися свого ворога, оскільки був проти подібних заходів.

Іван Франко намагається звернути увагу читача насамперед на характер відносин, що існували між парохом і селянською масою. Він описує реальне донесення отця до суду, в якому висвітлено зневажливе обговорення Костем Дум'яком о. Передримірського та релігії загалом. Як видно, образ о. Квінтіліана автор творить здебільшого засобами

викривлення, тобто зосереджуючи свою увагу на негативних рисах персонажа. І це стало причиною того, що згодом особу о. Левицького стали сприймати, опираючись на ці характеристики. Не без іронії Іван Франко зауважує, що “без лайок жодна його проповідь не обходила, і тут, в тих лайках, він володів чудовим лексиконом щиронародних зворотів” [15, 239]. Справді, о. Левицький не завжди був тактовний у ставленні до парафіян. Але й жителі Нагуєвич відомі своєю аморальністю, про що згадував у донесенні й сам о. Левицький (пологи сільської дівчини у школі, алкоголізм, нетерпимість до вчиненої мешканцям Нагуєвич шкоди тощо) [2, 52]. Відтак образ о. Квінтіліана Передримірського, з одного боку, має реального прототипа, а з іншого – персоніфікує “збірне” галицьке сільське попівство тих часів. Характеризуючи цього героя, письменник використовував навіть дрібні деталі з життя й поведінки о. Левицького. Приміром, він зобразив його вдівцем, який тримає в себе “господиню, якусь повдовілу попадю, стареньку вже, поморщену жінку” [15, 240]. Її прототипом була родичка Левицького, повдовіла попадя із села Чайковичі (біля Самбора) Марія Новаківська, яка виступала свідком на захист свого хазяїна й родича [3, 107].

Ще однією “бідою” галицького селянства були представники цісарської влади на селі, уособленням яких у повісті є Годієра, “член сервітутової комісії”. Він “офірувався дідичам пильнувати в сервітутовій комісії їх інтересів, очевидно, на шкоду інтересів громад, нарушаючи при тім свою урядницьку присягу та визискуючи на користь одної сторони знання законів і приписів і знання всього того, що потаємно робилося та говорилося в комісії” [19, 104]. Описуючи комісара, Іван Франко використовує засіб пейзажного портрета, що має не лише суто художнє значення, а й містить важливі оціночні елементи. Зокрема, безлюдне осіннє поле мінімалізує, “здрібнює” і “збіднює” героя. Акцент зроблено, таким чином, начебто на дріб’язковості цього незнайомця, а за допомогою вербального осіннього пейзажу моделюється його портрет (і зовнішній, і внутрішньо психологічний): “Широким полем, безлюдною дорогою сунеться і теркоче маленький візок, запряжений одним малим конем, а сидження в тому візку займає один чоловік – пан не пан, але й не селянин, ніби урядовець, але й не урядовець, бо той мундур не має ніякої виразної форми, радше якась недоладна імітація, ніж дійсний урядовий стрій... Правдиво осіння фізіономія” [15, 285]. У праці “Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині” Іван Франко згадує лист “якогось Водієра з Тернополя”, члена сервітутової комісії, посланий 12 березня 1857 року дідичам Тернопільського та Скалатського повітів. “Адже ж із сього листа бачиться, що він розкидає свої сіті відразу на три повіти, а коли правда те, що дідичі самі зголошувалися до нього з наміром підкупити його, то певно мусили зголошуватися й до інших членів комісії” [19, 104]. “З такою метою”, ніби продовжує цю думку автор у повісті, “він отсе вже два роки об’їздив увесь округ, село від села, двір за двором, і скрізь засівав зерно взаємного недовір’я, що й без того сходило буйно на ґрунті, управлінням панщиною. Він вияснював хлопам їх кривди і пер їх до довгих та безплідних процесів, вияснював панам небезпеку, яка і їм грозить від селян, і силкувався зорганізувати з них тиху спілку для оборони їх власних інтересів. Сю оборону він розумів, очевидно, так, щоб пани силою спеціальних фондів підпирали свої інтереси, купуючи собі прихильників у

нищих і вищих бюрократичних сферах” [15, 289-290]. А в “Причинках до історії 1848 р.” Іван Франко констатував, що Водієра за часів панщини був “плєніпотентом” (уповноваженим) поміщика Пельтенберга, власника кількох сіл в околицях містечка Гримайлова на Поділлі. У середині 1880-х років у селі Вікно біля Гримайлова письменник упорядковував і вивчав архів Івана Федоровича. Готуючи матеріал для написання його біографії, він натрапив на постать Водієри й зацікавився нею. Отож, історичний документ послужив Франкові матеріалом для виведення яскравої постаті комісара Годієри, типового образу дрібного австрійського службовця чеського походження, чиє життя й становище ускладнилося подіями “Весни народів” у галицькій провінції.

У статтях “Нечувана, безпримірна річ” і “Ліцитація господарств селянських” Іван Франко викривав хижацтво поміщиків, які разом із суддями та адвокатами дурили й грабували темне селянство. На думку Романа Горака та Ярослава Гнатіва, дідич села Грушатичі Антін Субота теж мав свого прототипа. Це Карло Субота (28. 02. 1812 – 16. 02. 1898), маршалок повітової ради, власник Підгірок коло Калуша, куди разом із сім’єю переїхав жити брат письменника Онуфрій [3, 103]. Протягом усього твору селяни іменують пана Суботою, якого автор зарахував до “гарного типу польського шляхтича”, акцентуючи на тому, що був він роду руського попівського. Автор зберігає за своїм героєм не тільки прізвище (за винятком підпису інтерцизи іменем Антонія *Свободи*), а й сам факт того, що його дочка вийшла заміж за звичайного сільського парубка (але ним, зрозуміло, не був Кость Дум’як). На прикладі концептуального образу пана Суботи письменник показав, як той, активно входячи в середовище, пристосовуючись до нього і, водночас, видозмінюючи його, стає типовим представником тогочасного галицького панства. Проте кожна людина є біосоціальною істотою, яка успадковує природні задатки батьків, проходить процес формування як особистості не лише у макро-, а й у мікросередовищі, несе в собі ознаки “колективного підсвідомого”, момент пробудження якого ми й спостерігаємо наприкінці (подолання психологічного двійництва особистості). Іван Франко став в українській літературі митцем, який, за Тамарою Гундоровою, “утілив колізії свідомого й несвідомого та появу двох свідомостей в одній особі” [5, 225]. Колізія двійництва, яка формує в творчості письменника своєрідну модель “двійника”, служить метафорою самопізнання й символічним уособленням сумнівів героя, які він долає після межової ситуації символічного весілля дочки Галі із простим хлопцем Дум’яком (пан остаточно відкидає “старі панщизняні погляди на відносини до селян”).

Отож, втративши волю та свідомість, здатну контролювати перебіг подій, Антін Субота потрапляє у владу підсвідомого, його фантомів, видінь та ілюзій, які “джерелами сягають збурено-роз’ятреної психіки героя” [10, 316]. Внутрішні монологи, підсвідомі видіння, звернення до поезики сновидіння як засобу провіщення (типово романтичний прийом) детермінують типові риси Франкової творчості. В останній період його життя сновізійно-галюцинаторний компонент набув статусу домінанти внутрішнього, психологічного життя. Суботі весь час мариться Кость Дум’як, збунтована темними духами громада, дочка Євгенія, а також Годієра. Як бачимо, він амбівалентний навіть у своїх фобіях. Афективна

роздвоєність обґрунтована не тільки його усвідомленням, з одного боку, що таких “годієр” – кровопивць селянських душ – є ще багато, а й, з іншого боку, асоціюванням Дум’яка із своїм ворогом, темним духом, який бунтує проти нього селян і якого він ще зранку обнімав та називав чесним чоловіком, вартим бути його зятем. Герой перебуває в постійному стані страху за дочку Женю, яка вийшла заміж за бажаного ним “новоспеченого графика” Ошустовського, “розпусника й марнотратника”, але ніколи не думає про подальшу долю Галі, у якої чоловік – “мужик, підданий”. Іван Франко ставить в антагоністичну позицію долі цих двох героїнь. А постать графа (вислів “галицький граф” – синонім самозванця) змальовано характеристично: “Геркулічна постать, мужеська краса і вихованням здобута грація та легкість рухів, значна освіта і скінчена досконалість товариських форм у високім стилі” [15, 292]. Ідіома “геркулічна постать” є антитезою до внутрішньої сутності графа Ошустовського, за позірною вродою якого приховано епатажне амплуа розбещеного тирана й гульця. Тому психопатологію деморалізованої графської сім’ї автор протиставляє ідилії власне української родини, тим самим надаючи цим моделям роль “живих символів” різних аспектів амбівалентного людського “Я”. Алла Швець зараховує образ Жені до ситуативного типу злочинців [23, 114]. Це – егоцентрична особистість. Цей образ-концепт є художнім втіленням наслідків самозречення та деморалізації панства Галичини. Зазначимо, що Франкове зацікавлення хворобливими станами людської психіки тяжіло до новітньої школи європейського художнього мислення, яку започаткував натуралізм і розгорнули такі літературні течії, як імпресіонізм, символізм і неоромантизм.

Отже, трансформація “наукового реалізму” в “реалізм ідеальний” на початку 80-х рр. XIX ст. у творчому світосприйнятті Івана Франка призвела до єднання реального та ідеального, загального й індивідуального, реферування з моделюванням дійсності в його художніх творах. Це означало формування нової моделі світорозуміння, принципи функціонування якої підпорядковані неоромантичному розв’язанню проблеми суспільної індивідуалізації героїв через соціально-історичну й духовну культуру загальнолюдської монолітності, а також автобіографічність соціальних узагальнень, символізацію, міфологізацію й почасти ідеалізацію зображуваного. Яскраво видно це на прикладі трансформації достовірних прототипів у художні типи в повісті “Великий шум”. Зокрема, описуючи причини деморалізації села в післяпанщизняні роки, письменник дослідив процеси взаємодії індивідуальної та патріархальної моралі, викрив муки “слабкої” людини внаслідок морально-психологічного розриву між її “верхньою” та “нижньою” свідомістю (Субота). Таким чином, творення Іваном Франком збірних образів із орієнтацією на соціально-психологічну й національну достовірність зображуваних подій відтворює його ідеал громадської, духовної і природної єдності індивідуального з суспільним.

Література

1. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття / Р. Голод. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. – 284 с.

2. Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Книга 1. Рід Якова [Текст] / Роман Горак, Ярослав Гнатів – есеїстичне видання. – Львів: Видавництво отців василіан “Місіонер”, 2000. – 232 с.
3. Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Книга 9. Катастрофа [Текст] / Роман Горак, Ярослав Гнатів – есеїстичне видання. – Львів : Видавничий центр ім. Івана Франка, 2008. – 480 с.
4. Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні. Франко та його спільнота (1856 – 1886) / Ярослав Грицак. – Київ: Критика, 2006. – 632 с.
5. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2006. – 352 с.
6. Гундорова Т. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку ХХ століття (теоретико-методологічний аспект) / Т. І. Гундорова // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. – Київ, 1991. – С. 166-191.
7. Легкий М. “Великий шум” Івана Франка: до поетики модернізму / Микола Легкий // Українське літературознавство: зб. наук. праць. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2006. – Вип. 66.: Іван Франко. Статті й матеріали. – С. 78-93.
8. Марків Р. Фольклоризм повісті Івана Франка “Великий шум” / Руслан Марків // Іван Франко: дух, наука, думка, воля [Текст]: матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження І. Франка. – Т. 1 – Львів, 2008. – С. 991-1001.
9. Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка: (Ейдологічні нариси) / К. І. Дронь, Б. С. Тихолоз, Н. Б. Тихолоз, А. І. Швець; За наук. ред. Б. С. Тихолоза; НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка. – Львів, 2007. – 336 с. – (Франкознавча серія. Вип. 11).
10. Піхманець Р. Психологічні концепції Івана Франка у світлі новітніх наукових відкриттів / Роман Піхманець // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. (Львів, 25 – 27 вересня 1996 р.). – Львів: Вид-во “Світ”, 1998. – С. 313-319.
11. Скупейко Л. Проблема реалізму в естетиці Івана Франка / Л.І.Скупейко // Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11 – 15 вересня 1986 року). – К.: Наукова думка, 1990. – Кн. 1. – С. 219-222.
12. Тимошенко Ю. Романтичні коди поетики неореалізму (функціонально-типологічні моделі тропеїчного слова в реалізмі та модернізмі) / Юрій Тимошенко // Франкознавчі студії. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Вип. 1. – С. 101-107.
13. Федунь О. Психологічно-соціальний аспект у малій прозі Івана Франка / Олександра Федунь // Українське літературознавство: збірник наукових праць. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2006. – Вип. 68. – 2006. – С. 64-70.
14. Ференц Н. Основи літературознавства : підручник / Н. С. Ференц. – К.: Знання, 2011. – 431 с.
15. Франко І. Великий шум / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : У 50-ти т.: Т. 22: Повісті та оповідання (1904 – 1913). – К.: Наукова думка, 1979. – С. 208-317.

16. Франко І. Лист до М.І. Павлика / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т.: Т. 48: Листи (1874 – 1885). – К.: Наукова думка, 1986. – С. 324-332.
17. Франко І. Людові вірування на Підгір'ю / Іван Франко // Етнографічний збірник. – Львів, 1898. – Т. 5. – С. 160-218.
18. Франко І. “Наймичка” Т. Шевченка / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. : Т. 29: Літературно-критичні праці (1893 – 1895). – К. : Наукова думка, 1981. – С. 447-469.
19. Франко І. Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : У 50-ти т. : Т. 47 : Історичні праці (1898 – 1913). – К. : Наукова думка, 1986. – С. 7-122.
20. Франко І. Передмова [до видання: Іван Франко. Добрий заробок і інші оповідання. Львів, 1902] / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т.: Т. 33: Літературно-критичні праці (1900 – 1902). – К.: Наукова думка, 1982. – С. 398-402.
21. Франко І. Причинки до автобіографії / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т.: Т. 39: Літературно-критичні праці (1911 – 1914). – К.: Наукова думка, 1983. – С. 36-44.
22. Франко І. Становище селян села Нагуєвичів / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т.: Т. 44 (Книга 1): Економічні праці (1878 – 1887). – К.: Наукова думка, 1984. – С. 79-81.
23. Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка / А.І. Швець; Відп. ред. Є.К. Нахлік; НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка. – Львів, 2003. – 236 с. – (Франкознавча серія. Вип. 5).
24. Щурат С. Каменярь і його рідне село / Степан Щурат // Жовтень. – 1966. – № 12. – С. 52–60.

The article deals with the problem of modification of real historical figures in the images of characters of artistic work that combines a wide socio-psychological generalizations vivid expressiveness of individual traits. It is investigated the aspiration of Ivan Franko to style universalism to the choice of means artistic modeling reality on the material of his story “Great noise”.

Key words: *general, “perfect realism”, individual, model, prototype, artistic type.*

В статье рассматривается проблема модификации реальных исторических лиц в образы-персонажи художественного произведения, которые сочетают в себе широкое социально-психологическое обобщение с яркой выразительностью индивидуальных черт. Исследовано стремление Ивана Франко к стилевому универсализму относительно выбора средств художественного моделирования действительности на материале его повести, “Большой шум”.

Ключевые слова: *общее, “идеальный реализм”, индивидуальное, модель, прототип, художественный тип.*