

УДК 82-311.6:821.161.2

ББК 83.01

## ВНУТРІШНЯ АРХІТЕКТОНІКА РОМАНУ “ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ” ІВАНА ФРАНКА

**С. М. Луцак**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;  
Інститут філології, кафедра української літератури;  
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; тел. +380 (342) 59-60-74;  
e-mail: kaf.lit@ukr.net*

*Статтю присвячено аналізу внутрішньої архітекtonіки роману “Перехресні стежки” Івана Франка. Увагу зосереджено на сюжетно-композиційних особливостях твору та системі його ключових образів, які становлять собою параболічну видозміну історіософського дискурсу роману, закодованого в його назві.*

***Ключові слова:** роман, внутрішньоформний образ, сюжетна канва, параболічність, дискурс.*

Складне плетиво різноманітних дискурсів, сюжетних ліній, образів і т.ін. одного з найвідоміших романів Івана Франка – “Перехресні стежки” (1900) – засвідчує собою намагання письменника дослідити свідомість людини “переходової доби” (між ХІХ і ХХ століттями), відтворити її особливості у внутрішній архітекtonіці тексту.

У назву роману винесено могутній внутрішньоформний образ, який розмічає фабулу й спрямовує думку реципієнта, внаслідок чого структура тексту уподібнюється до об’ємної притчі, у складі якої майже кожна думка, факт чи образ виконує функцію параболічного витлумачення загальної ідеї. Із приводу художнього призначення ключового внутрішньоформного образу тексту Олександр Потебня свого часу писав так: “Внутрішня форма виступає не тільки як центр образу; вона певною мірою вже узагальнює окремі ознаки предмета, створюючи з них єдність образу, даючи значення цій єдності. Таким чином, внутрішня форма – це не образ предмета, а “образ образу” [1, с. 96]. Саме вона, на нашу думку, проводить “фабульну розмітку твору, так що фабула стає “координатною сіткою сюжету, системою координат, яка визначає умови розвитку сюжету в часі та просторі” [5, с. 47-48].

Поступове прочитання сюжетних перехресть роману вивершується в уяві реципієнта кульмінаційною фатальною ніччю, події якої чітко вмотивовують доцільність і зв’язок усіх вище названих оповідачем фактів, змушуючи читача переводити їх у параболічний вимір. Докладному описові подій кульмінаційної ночі передує зображення буремної зимової пори, яке Тарас Пастух називає пейзажем-передвісником [9, с. 55].

Висхідна градація природних змін, бурі, яка котить сніг вулицями, “збиває до купи і розбиває знов, підіймає стовпами, туманами, б’є ним до вікон, натрушує його проходим у лице, в очі, за ковніри, затикає ним усі шпари, заповнює рови, засипає сліди й стежки” і яка наповнює “тою курявою місто” [11, с. 428], привносить у сприйняття громовий ефект фатальності. На рівні фабули йому відповідає психологічний асидетон подій: вбивство Вагмана, Стальського, самогубство Регіни та Барана творять динамічний калейдоскоп зображень, приводячи в рух колишні статичні картини й образи.

Усі події кульмінаційної ночі вивершує психоаналітичний прийом містичного передчуття Барана, що саме в цей час “має появитися в місті антихрист”. Хворій голові Вагманового слуги будь-яка річ чи подія видаються справжнім знаком згаданого всесвітнього катаклізму. Адже про це неодноразово попереджував його священик, зв’язуючи цю небувалу справу з ім’ям адвоката Рафаловича, русина-ідеаліста, який, як вважала вся провінційна верхівка, заповзявся перевернути уклад Австрійської імперії просвітою українського народу, знявши всі маски – культурні, політичні, економічні – з бюрократичного суспільства XIX століття. Внаслідок побутування такої думки, місцева знать переповнена містичним страхом перед сильною особою XX віку, бо ж вони бояться зміни, не бажають нової “емансипації від фальшивої емансипації XIX століття”. Ілюзія рівності з можливістю бюрократії для старости, бургомистра, маршалка і всіх працівників суду краща за справжню рівність, яка виключить сама по собі можливість кар’єризму. Саме тому, як тільки Рафалович з’являється у місті, всі кличуть його до себе на гостину, щоб “задобрити” й одночасно “промити мізки”, ввести в оману, затягнути у власне коло. Однак, на диво, у Євгенія всі ці візити викликають лише відчуття відрази до “акустичного містечка”. Уклад тогочасної Австрії уявляється йому схожим до середньовічного “каналізаційного” бюрократичного [10, с. 28] люка, забитого фальшю, неправдою і лицемірством, так що сморід від тієї гнилизни чути за тисячі кілометрів. У такому ж (а може, й значно гіршому!) становищі перебуває і його рідний народ, не маючи здорового погляду на державотворення, позбавлений навіть елементарних основ політичної свідомості. Зі сказаного видно, що кульмінаційна мітка Баранового передбачення підводить читача до сприйняття головного хронотопу роману – символу історичної долі України. І саме притчевість романної структури, її новелістична загостреність дозволяють авторові та читачеві дійти до взаєморозуміння, адже хвора свідомість Барана набуває тут ознак медіативного осяяння.

Наступний компонент сюжету кульмінаційної ночі – сцена садиського знущання Стальського над власною дружиною. Допит, прокльони, звинувачення у легкій поведінці, перелюбі, плювки в обличчя, бійка аж до того, що з “її уст і носа закапала кров” [11, с. 431] – така образна градація жертвоприношення Регіни, тобто Королеви, жіночого відповідни-

ка архетипу Антропоса-Христа. І все це тільки тому, що колись вона не дозволила йому завести наложницю: “О моя рибонько, я давно ждав на сю хвилю! Се буде мій тріумф, моя сатисфакція за Ориську, тяміш? У мене пам’ять добра, та й рахунку я знаю настільки, що хто мені зробив одну прикрість, я йому зроблю десять, та й ще одинадцятку додаю причинку. Я казав тобі тоді: “Пожалуєш сього”, – ти не слухала! Тепер маєш!”

Як наслідок – Регіна “стоїть німа, недвижна, не думає нічого”. Підходячи ближче, Стальський відчуває, що “немов якась таємна сила відпихає його” [11, с. 433], а тому садист вибухає нечуваним прокляттям: “Тьфу на тебе! Відступися геть, чортяко! Ні п’єш, ні говориш, тільки своїм відомським поглядом густ відбираєш!” Саме такий потік патетичних окликів, пейоративів, пов’язаних зі сферою демонських сил, завершує картину хвилинного олюднення Стальського. Він знову перетворюється у звіра, б’є Регіну, напивається до нестями і засинає, розчарований тим, що весь план його життя, спрямований на сьогоднішню сцену, раптово й несподівано провалився. “Чому ж план не вдався?” – очевидно, питав сам себе Стальський. “Чому Регіна при всіх цих подіях була “недвижна, як стіна”? – в унісон запитує себе читач. – Невже таке приниження чоловіка не зворушило в ній жодної струни жалю?” Замість відповіді на ці питання, автор пропонує потік свідомості героїні, в якому сублімувалися всі її бажання, потяги, ілюзії. У цьому компоненті кульмінаційної частини Іван Франко моделює момент “виговорювання” хворої людини на сеансі психоаналітика, чим практично випереджує відкриття Зигмунда Фрейда і його наступників. “Регіна стоїть німа, недвижна. Не думає нічого. Витріщеними очима вдивляється в полум’я, але не бачить нічого довкола себе. В її уяві мигають відірвані образи, мов обривки різнобарвної матерії, кидані шаленим вихром” [11, с. 434].

Манера оповіді від третьої особи з одночасним накладанням форми потоку свідомості – дещо схожою до тієї, яку застосував Іван Франко у поемах “Похорон” і “Смерть Каїна” (ніби від “того, хто між трупи повалився”), – веде до абсолютної елімінації авторського голосу. При цьому сувій тексту розмотується без посередників, виникає враження саморозгортання. Микола Легкий пов’язує згадане явище з потребою проникнення у глобальні філософські проблеми [6, с. 162]. На рівні структури це виявляється у використанні жанру притчі, зростанні питомої ваги експресивної деталі.

Власне така вражаюча, психоаналітично насажена деталь “керує” плівкою сонної змори Регіни. Перший образ, який з’являється в її уяві, – це “блискучий камінець на сонячній вершку”, що відразу асоціюється з “Євгенієвим лицем, молодим, свіжим, як було тоді, коли обоє йшли вулицею зі школи фортеп’янової гри” [11, с. 433]. Це – лібідозне alter-ego, символічне заміщення “я”, свідчення нарцисичного кохання, при якому (згідно зі структурно-психоаналітичною естетикою Жака Лакана) відбу-

вається “втільнення” уявлюваного, потенційного образу в реальний [7, с. 46]. Експресивна деталь “блискучої речі” незримо пов’язується з попередньою сюжетною колізією: одного разу в дитинстві Регіна ходила на лису гору, щоб забрати з її вершечка діамантову корону гадюки-королеви, але не знайшла її там. А батько пояснив, що “се, певно, скляний череп із бутельки, яку там розтовкли інженери, роблячи поміри на шпилі”. Наступного дня “на пісковій поляні вже не було навіть враження діамантової іскри”. Глибокий фаталізм сприйняття Регіною краху своєї ілюзії: “О горе! Вона щезла і не показала мені більше [...] Мені ясно тепер: се була мрія мого щастя, мрія, яка хоч раз у життю прокидається в кожній людині, і тягне, і манить її кудись високо, в ясні простори... Мені тепер ясно – ох, аж болюче ясно, що тим моїм діамантом був ти, була твоя любов... Я була дурна, загукана, засліплена своїм вихованням. Мені здавалося, що таких діамантів я на дорозі свого життя знайду багато... Мої товаришки всі стільки балакали про такі діаманти... Ми й не уявляли собі, як багато нам прийдеться зустрічати в житті товченого скла!” [11, с. 405-406] – власною ірраціональною наповненістю спонукає її до бажання самопожертви. Зауважуючи: “Я згрішила – против себе самої, против власної душі, і кладуся на кару” [11, с. 406], – Регіна самозаглиблюється, втікає від світу, від реального життя, перетворюється у *Mater Dolorosa*, вираз якої противний Стальському “до глибини душі” [11, с. 212]. Ідентифікуючись зі смертю, Твардовська бажала стати Мадонною для Рафаловича: “І коли я сама нездала на се, занадто низька, занадто буденна, занадто нездібна, – молись вона до Богородиці, – то знівеч мене, відкинь як нездалий зряд, а вложи йому в серце мій образ і надай йому силу, і блиск, і чари, і нехай він веде його і підносить туди, куди я сама не сягну” [11, с. 275]. Оце прагнення до символізації, звичайно, маскує внутрішній конфлікт, тобто глибинне усвідомлення Регіною суті своєї помилки: боячись переступити культурні звичаї і догми XIX століття, вона погодилася принизити свій ідеал до рівня необхідності вийти заміж, мати чоловіка, який забезпечить матеріальні потреби. Болісний процес такого прозріння керується в її підсвідомості антитезними метонімічними образами “діаманта” і “товченого скла”, які зіставлені на основі ознаки сприймання сонячної енергії, – якщо діамант здатен відбити світло і створити нову гаму кольорів, то скло може лише поглинути проміння і цим явити ілюзію світіння.

Зрив Регіни, який довів її до становища “трупа”, був ініційований цюцею Зюзею, яка взялася допомогти юній сироті влаштувати майбутнє життя. Саме тому в отруєній підсвідомості героїні виникає новий образ – лице тітки, яке “більшає, наближається, робиться страшенною, гнилою машкарою, розхляє гнилі уста, показує чорні щербаті зуби і сточений червами язик і бубонить прокляті слова: – Най вас бог благословить! Най вас бог благословить!” [11, с. 433]. Це жахливе обличчя нагадує міфічну потвору, лихого демона, перевтіленого в мертвака для

того, щоб викликати злиття панічного страху з благоговійною боязню перед фактом потойбічного світу.

Кожній черговій своїй жертві цьоця Зюзя передає величезний сублімований потенціал помсти, створюючи враження могутньої дияволичної лабораторії. Саме тому на десятій рік “сімейного життя”, коли Стальський вирішив відзначити цю подію, привівши додому Рафаловича, Регіна одягає вицвіле шлюбне плаття, у яке, на її думку, тітка “закляла всіх злих демонів, що мали мучити її” [11, с. 264]. Те прокляття досягло своєї цілі, перетворивши Регіну у “мертву, невдатну копію Євгенієвого ідеалу”. Цікаво, що вся ця сцена викликала у Рафаловича відчуття, “немовби хтось із вітваря, виставленого в його душі, здирав найкращі окраси” [11, с. 260-262]. Отже, проходження Регіною таких трансперсональних етапів світоглядної еволюції, як смерть-могила і панічний, дияволичний жах, призвело до розвитку її самості, а аспект жертвоприношення посприяв народженню нової особистості адвоката Рафаловича, яка вже почала звільнятись від апатії, меланхолії, всезагального світу ілюзій.

Глибоко експресивні образи “мертвотних жіночих облич”, що пронизують серпанком “труп’ячої блідості” більшість текстових компонентів, мають характер міфологічного психоаналізу-передбачення. Саме цей натуралістичний образ є центральним і у Євгенієвих монологах, снах, пов’язаних із собою Регіни. Згадаймо його сон-агонію після фатальної зустрічі з Твардовською в домі Стальського. У цій візії адвокат бредє пустинею, мов дух, раптом його стежину пересікає чорна річка. Він бачить тільки широку “просторінь каламутної води, яка обрамована в формі великої еліпси чорними стрімкими скалами”. Бурхливими водами цієї страшної, майже мертвої води пливе весільна дараба. “Хто ся молода пара? Хто ся пара?” – запитує сам себе Євгеній... Довго мучиться його уява, аж нараз йому мигнуло несподівано: “Адже ж се я сам!...” Але гов! Хто ж ся панна молода?... Ні, дарма натужує очі Євгеній... Йому здається тепер, що в очах керманича видно якийсь тихий докір...” [11, с. 257-258]. Це було звинувачення alter-ego, другого “я” Рафаловича, яке, згідно з концепцією К.-Г. Юнга, наділене магичною силою, несвідомою проникливістю.

Отже, під час “сонної змори” Рафаловичеві являється справжній образ Mater Dolorosa, з яким його підсвідомість намагається самоідентифікуватись, переживаючи момент роздвоєння-жертвоприношення власного ego. Окрім того, виконаний засобами середньовічного символічного образотворення, цей текстовий знак ілюструє внутрішню дисгармонію духа Рафаловича, який одночасно “зноситься до божества і спадає до демонства”, бо не може ще усвідомити найголовнішої закономірності театру буття – романтичний потяг до ідеалу майже ніколи не буває втіленим у реальності. Ймовірно, таке переживання дуже схоже на фатальне відчуття трагедії існування самим Іваном Франком. А тому аналізо-

вані психоаналітичні дискурси, об'єднані стрижневими експресивними деталями “діаманта-скла”, “благословіння-прокляття” й архетипними відчуттями могили, смерті, екзистенційного жаху, творять у кульмінаційному компоненті роману могутній новелістичний пуант із семантикою фатального перехрестя в душі людини, тобто тієї щілини між об'єктивним і суб'єктивним буттям, яка виражає сутність життєвого театру.

Страх людини перед відчуттям такої онтологічної дисгармонії, який переважно маскується кожною особистістю, досліджує внутрішня структура роману “Перехресні стежини” через т.зв. “історіософський дискурс”. Він є параболічною надбудовою над усіма сюжетними компонентами, бо виражається через образ адвоката Рафаловича, який виконує роль доцентрового магніта стосовно будь-якої колізії. Найголовнішими прийомами побудови цього дискурсу є принципи паралельності та одночасної когезивності зображень, причому останній, звичайно, впливає не просто з логічного розвитку подій, а керується, як правило, “якоюсь новою грізною силою”.

“Стрічаються перехресні стежинки на широких шляху та й знов розбігаються! Таке буде й наше. Що вона тепер і що я їй? Нічогісінько. Перелетні тіні, що мигнуть над долиною і не лишать по собі нічогісінько” [11, с. 272-273], – роздумує Євгеній про свої стосунки з Регіною після відомої сцени в домі Стальського. На перший погляд, цілком правдивий, реалістичний підхід. Але всезнаючий оповідач чомусь додає: “І він відвернувся. Та в тій хвилі почув, як його серце стислося, заболіло страшенно, неначе рвалося в груді”. Отже, ті слова були лише маскою, їх говорила Тінь, двійник, який споглядає лик Мадонни, щоб забутися, створити ілюзію нового життя. Нею для Рафаловича стала адвокатська діяльність, їй, як Молохові, він ще в юності приніс у жертву своє кохання, задовільнившись ідеєю духовного ідеалу жінки, яка не заважала йому творити в собі ілюзію громадянської позиції. Таким чином, головною дискурсивною характеристикою всіх стосунків Євгенія та Регіни, дружини Стальського, став неоромантичний карнавал масок.

Ефектові розвінчування, викриття цього карнавалу підпорядкована т.зв. “провокаційна стратегія” Стальського. У найвищій точці процесу помсти Регіні садист зауважує цікаву деталь: метою всіх його “змагань” була сцена, яка б змусила дружину “гнутися перед ним..., скакати так, як він заграє”, а йшов він “до цієї хвилі все життя” [11, с. 432]. Тому, очевидно, не випадковим був страх-передбачення Рафаловича: “Що воно значить, що на вступі в нове життя мені перебігає дорогу отся скотина в людській подобі?” [11, с. 179]. Також, безперечно, цілком свідомою, обдуманною була поведінка Стальського тоді, коли він розповідав Євгенієві всі прийоми власної “техніки” у поводженні з дружиною. Садист, імовірно, хотів викликати адвоката на зворотну помсту за руйнування високого ідеалу жінки. Але найголовнішим є той факт, що кінцевим результатом усієї цієї “провокаційної стратегії” став не просто по-

каз справжньої суті стосунків Євгенія та Регіни (до чого прагнув Стальський), а цілковите усвідомлення ними ілюзорності своїх мрій. Отож, Стальський відіграв у тексті роль Трікстера, який через знищення і руйнування звершує містерію відродження. А тому логічним продовженням цього калейдоскопу подій став компонент імітації переживання людиною відчуття недискретного континууму, впливу певної онтологічної сили.

Регіна усвідомлює, що ця сила, яка зараз керує її життям, “незалежна від її волі”. “Га-га-га! – реготалась та сила (подібно до жахливого обличчя міфічної потвори цьоці Зюзі). – Ну що, шкодить попробувати, чи буде трепотатися?” [11, с. 434]. Надривний метафоричний образ конвульсій конаючої жертви пронизує підсвідомість Регіни, сполучається з глибоким відчуттям власної могили життя... Читач пригадає образи “мертвячої, труп’ячої блідості”, “виблідлої копії ідеалу”, на повторне прочитання повертається образ відомої “колючки, вбитої у підсвідомість” Євгенія, яка маніакально являється йому майже при кожній зустрічі зі Стальським, коли останній розповідає меценасові про своє подружнє життя. Ще у гімназії Рафалович панічно жахався садистської жорстокості інструктора, а тому “зо сльозами цілував руки Стальського, просячи, щоби дарував життя котові. Тепер, коли Євгеній став відомим адвокатом і Стальський чомусь постійно “заскакував перед ним”, “колишній страх... змінився на обридження і глибоку антипатію”. Цей демонічний страх – наслідок відчуття роздвоєння і дисгармонії самим письменником – як “зайвий” кадр вмонтований у сюжетну плівку. Саме він стягує всі перипетії до кульмінаційного центра, вичленовуючи з тексту “автора-ідею” [6, с. 162]. Отже, образ Стальського-звіра був необхідним для того, щоб вести процес убивання живої думки в “людях нової доби” – Регіні та Рафаловичеві. Керована тією фатальною несвідомою силою, Стальська чинить акт помсти цьому звірові-вампіру.

Якщо протягом цілого тексту адвокат відчуває страх перед “твариною в людській подобі” і ця боязнь паралізує його дії на громадському полі, бо Євген боїться розірвати зв’язки зі світом ілюзій, то смерть Регіни нищить усі міражі, залишаючи єдину альтернативу – реалізацію політичних планів.

Очевидно, теж не випадковим в аналізованому контексті є факт вміщення автором у цей компонент роману діалогу Вагмана та Россельберга про двоїстість єврейської душі. Звернувши увагу на цю сюжетну колізію та особисте знайомство Івана Франка з Герцлем, ідеологом сіонізму, Оксана Забужко пише про інтуїтивне відчуття Каменярем світоглядної спорідненості єврейства та українства [4, с. 74-75]. Справді, ці нації в силу історичних причин довгий час не мали власної держави, а тому їм конче необхідно було вознесення національної ідеї в ранг ідеалу – ціною самопожертви пасіонарного героя. Як видно з проведеного аналізу, саме таку думку конститує художня структура роману “Пере-

хресні стежки” Івана Франка. А стається це завдяки тому, що наративність аналізованого тексту будується безпосередньо за параболічними принципами – переключення з плану конкретного в іномовний, тяжіння до глибинної премудрості релігійного чи морального порядку. Синтезуючи в собі різноманітні дискурси, переломлюючи їх у образі адвоката Рафаловича, виводячи на поверхню архетипні образи Великої Матері, Антропоса, художня структура роману “Перехресні стежки” показує еволюцію свідомості головного героя – від стану недиференційованості его до виділення самості (через проходження етапу роздвоєння, який творить містерію “смерті-відродження”).

Можна стверджувати, що у великій прозі Івана Франка історія духовних пошуків героя стає алегоричним відображенням шляху, який пройшло все людство. До речі, основні проблеми, сюжетні ходи, композиційні принципи, навіть домінуючі образи і їх архетипні відповідники, що їх бачимо в “Перехресних стежках”, мають конкретні ремінісценції у попередніх за часом написання текстах. Таке своєрідне “повторне звернення до вже написаного, варіювання його і переосмислення, – на думку Тамари Гундорової, – відбиває глибинну філософсько-естетичну системність індивідуального світобачення письменника, яка виразно відчутна на всіх етапах його творчості, незважаючи на еволюцію естетичної програми” [3, с. 32-33]. А проникнення філософських ідей у художній текст, як відомо, зумовлює “перебудову його зсередини, впливає на поетику, визначає особливості стилю і жанру” [12, с. 4].

### *Література*

1. Вільчинський Ю. М. Етнокультурні проблеми філософії мови О. Потебні: Дисертація... докт. філософ. наук / Ю. М. Вільчинський. – К.: КДУ ім. Т.Г. Шевченка, 1997. – 300 с.
2. Гроф С. За пределами мозга: Рождение, смерть и трансценденция в психотерапии / Стефан Гроф. – М.: Изд-во Ин-та психотерапии, 2000. – 498 с.
3. Гундорова Т. І. Франко – не Каменярь / Тамара Гундорова. – Мельборн: Ун-т ім. Монаша. Відділ славістики, 1996. – 152 с.
4. Забужко О. С. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період / Оксана Забужко. – К.: Наук. думка, 1992. – 118 с.
5. Левитан Л. С. Основы изучения сюжета / Л. С. Левитан, Л. М. Цилевич. – Рига: Звайгзне, 1990. – 188 с.
6. Легкий М. З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка: Дисертація... канд. філолог. наук / М. З. Легкий. – Львів: Львів. відділ. Ін-ту літератури ім. Т.Г. Шевченка, 1997. – 182 с.
7. Маньковская Н. Б. Структурно-психоаналитическая эстетика Ж. Лакана / Н.Б. Маньковская // Философ. науки. – 1990. – № 12. – С. 42-52.



8. Нахлік О. М. Письменник – нація – універсум: Світоглядні та художні шукання в літературі ХІХ-ХХ століть / О. М. Нахлік. – Львів: Львів. відділ. Ін-ту літератури ім. Т.Г. Шевченка, 1999. – 236 с.
9. Пастух Т. В. Романи Івана Франка / Тарас Пастух. – Львів: Каменярь, 1998. – 136 с.
10. Франко І. Я. Данте Аліг'єрі: Характеристика Середніх віків. Життя поета і вибір із його поезії / І.Я. Франко // Зібрання творів: У 50 т. Т.12. – К.: Наук. думка, 1978. – С. 7-253.
11. Франко І. Я. Перехресні стежки / І.Я. Франко // Зібрання творів: У 50 т. – Т. 20. – К.: Наук. думка, 1984. – С. 173-462.
12. Штерн М. С. Философско-художественное своеобразие русской прозы ХІХ века: Учебное пособие по спецкурсу / М. С. Штерн. – Омск: Омский ГПИ, 1987. – 86 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 19.12.2015 р.  
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Голодом Р.Б.,  
д.ф.н., професором Піхманцем Р.В.*

## THE INNER ARCHITECTONICS OF IVAN FRANKO'S NOVEL "CROSS PATHS"

**S. M. Lutsak**

*PreCarpathians National University by Vasyl Stefanyk;  
department of Ukrainian literature of Institute of philology;  
76000, Ivano-Frankivs'k, Shevchenko str., 57; ph. +380 (342) 59-60-74;  
e-mail: kaf.lit@ukr.net*

*The article shows the analyses of the inner architectonics of I. Franko's novel "Cross paths". It is focused on the plot compositional features of the composition and system of its key images. It is parabolic variety of historical discourse of the novel encoded in its name.*

**Key words:** *novel, inner formal image, plot outline, parabolistics, discourse.*