

УДК 82.09+821.161.2+82-31.

ББК 83.3(2Укр)+83.3(0)5

**ПРОБЛЕМА ЕВОЛЮЦІЙНОГО РОЗВИТКУ ЕСТЕТИЧНОЇ  
СВІДОМОСТІ ІВАНА ФРАНКА КРІЗЬ ПРИЗМУ  
ТЕКСТОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ ЙОГО ПОВІСТІ  
«VOA CONSTRICTOR»**

**Р. Б. Голод**

*Івано-Франківський національний медичний університет;  
кафедра мовознавства; 76018, м. Івано-Франківськ, вул. Мазепи, 25;  
тел. +380 (3422) 4-71-08*

*У статті зроблено спробу виявити основні вектори еволюції індивідуального творчого методу І. Франка на основі текстологічного аналізу трьох редакцій його повісті «Voа constrictor», а також однойменного твору німецького письменника К. Шпіндлера. Автор простежує взаємозв'язок між становленням творчого методу І. Франка та утвердженням в українській і світовій літературі реалістичного типу творчості.*

**Ключові слова:** *натуралізм, реалізм, символічність, еволюція естетичної свідомості.*

Уже на схилі літ світлої пам'яті Іван Овксентійович Денисюк у чудовому споміні про свого вчителя Михайла Возняка розповів про два “заповіти чи надзавдання”, які дав йому “академік з легенди” і які легендарному Професорові, на жаль, так і не судилося виконати. Один із них – це відшукати архів Лесі Українки, який, на переконання академіка, замурований у стінах волинського монастиря. Інший – здійснити наукове дослідження на тему ненаписаної дисертації Івана Овксентійовича. Ось як це друге “надзавдання” описує сам Професор: “Зате тема моєї дисертації, що її запропонував науковий керівник – Михайло Степанович, була “кишенькова”: «Дві редакції повісті Івана Франка «Voа constrictor». Академік висміював теми глобальних масштабів й іронічно пародіював їх: «Образ зайця у світовій літературі», методологія виконання – «Біг пс через овес, не шкодило псові, хай же не шкодить і вівсові». Моя тема звучала сухо, зате науково [...]. Однак і з Франковим «Змієм-полозом» було ускладнення. Виявилось, що в Луганську (тоді Сталіно) одна товаришка вже пише дисертацію про цю Франкову повість. Проте академік з того нічого собі не робив і вимагав, щоб я написав краще за неї, бо кожену тему можна опрацьовувати багато разів, а, по-друге, як можна написати про Франка щось добре у Луганську і, по-третє, як взагалі щось добре напише жінка! До того ж Михайло Степанович таємничим шепотом пообіцяв, що він дасть мені якісь унікальні матеріали. Минав майже рік, а мій науковий керівник до цього питання не повертався [...]. Аж в

останні місяці свого життя академік розкрив секрет: у німецького письменника Шпіндлера є роман, що теж має назву «*Voа constrictor*», а його Франко читав. Ото й буде сенсаційна наукова новизна – дослідження генези Франкової повісті. Необхідно негайно знайти твір Шпіндлера. Де тільки я його не шукав, а він, як залятий скарб, то виринав, то потопав. У Львівській бібліотеці іноземної літератури у картотеці цей роман значився, але *de facto* його вкрали. В університетській фундаментаці на Драгоманова старі німецькі книги звалено на купу у підземеллі, та попорпатись у них мені не дозволили. У московських та ленінградських славетних бібліотеках Шпіндлер “малого сліду не покинув”. А Михайло Степанович щоденно вимагав звіту про результати пошуків. Уже після смерті мого наукового керівника Шпіндлер об’явився у Чернівцях, і мені прислано перший із трьох томів пошукуваного роману. Тим часом я від перевтоми захворів – обруч голови тріщав з великим болем, очі вилазили, мікроскопічні готичні буквочки гарцювали на сторінках тексту аркана, неначе гуцуленята. Довелося їхати на лікування до Одеси, а непрочитану книжку повернути до Чернівецької бібліотеки, де Шпіндлера, за прикладом львів’ян, теж негайно вкрали.

Мій другий науковий керівник Олексій Мороз порекомендував змінити тему, і я за його порадою зосередився на творчості Михайла Павлика. Третій науковий керівник Семен Шаховський обмежив тему до белетристики цього невивченого тоді письменника, багатющий архів якого був тоді у Львові. Так я не виконав заповіту дорогого Михайла Степановича й досі, бо не зміг ніде знайти Шпіндлерового роману. А жаль, бо ж Іван Франко у «Гірчичному зерні» писав, що у гімназії під впливом Лімбаха він “зачитувався... історичними романами Шпіндлера”, тобто німецького письменника Карла Шпіндлера (1796-1855), автора двох сотень томів» [7, с.414-416].

Ми дозволили собі таке довге цитування не лише для того, аби ще раз насолодитися незрівняним метафоричним, лірично-гумористичним стилем Івана Овксентійовича, але й щоби проілюструвати фантастичну здатність *Voа constrictor*’а, цього, вже теж майже міфічного, змія-полоза “маскуватися” в нетрях вітчизняних бібліотечних фондів. Навіть більше, вже за часів незалежної України, коли внаслідок падіння залізної завіси наші літературознавці отримали нарешті можливість виїжджати за кордон, професор Денисюк організував не одну дослідницьку “експедицію” для виявлення “диво-звіра” в книгозбірнях Німеччини, Австрії та інших європейських країн. Однак щоразу хитрому “змієві” вдавалося, мімікуючи, ховатися від дослідницьких потуг мисливців за сенсаціями, зберігаючи таким чином інтригу не тільки щодо свого власного існування, але й щодо можливих додаткових чинників впливу на генезу Франкового однойменного твору.

І все ж, нам вдалося спочатку натрапити на слід Шпіндлерового «*Voа constrictor*’а» (причому не в матеріальних фондах книгосховищ, а в

павутинні всесвітньої віртуальної мережі), і, врешті-решт, упіймати “полоза” на одному з інтернет-аукціонів, аби витягти на світ Божий, науковий і читацький і показати “рептилію” у всій її екзотичній красі.

Щоправда, вже побіжний огляд “трофею” до радості відкриття додав і дешифрування гіркоти, як це часто буває, коли замість омріяної, виплеканої фантазії та гіперболізованої уявою диво-здобичі натрапляєш на посередню «звірину», яка для з’ясування генези Франкового твору дає не так багато матеріалу, як того хотілося б, але віднайдення й оприявлення якої кладе край чудовій легенді, що існувала переважно у віртуальному просторі “усного літературознавства”.

Отже, перед нами книга, в яку ввійшли II томи роману німецького письменника Карла Шпіндлера «*Voas constrictor*». Книга – видана в Штутгарті 1840 року, невеличкого, сказати б, кишенькового формату, в твердій палітурці, обсягом – 296 сторінок, надрукована на тонькому, навіть дещо прозорому папері дрібним готичним шрифтом. Про те, що дата написання роману не повинна бути пізнішою 1836 року, свідчить рецензія невідомого критика – сучасника К. Шпіндлера – вміщена цього ж (1836) року в німецькій «*Literatur-Blatt*» («Літературній газеті»), що виходила під редакцією Вольфганга Венцеля. З огляду на те, що в рецензії подано короткий зміст твору та робляться важливі для розуміння реалій тогочасного літературного процесу й творчості самого К. Шпіндлера оцінки та висновки, дозволимо собі ще одне довге цитування: “В цьому новому романі ми знову не впізнаємо друга Шпіндлера. А зміст такий: молодий дрібний торговець Георг та юна багата англійка Євгенія люблять один одного. Вони клянуться у вічній вірності, вона від нього при надії. Проте через свою бідність він не може одружитися з нею. Щоби збагатитись, Георг відправляється в новий світ, де вбиває та грабує якогось багатія та повертається знову до Європи. Минуло 15 років. Євгенія вийшла заміж за Леопольда, друга юності Георга. Леопольд не здогадується про таємну любов Євгенії, приймає її первістку, маленьку Сесілію, за свою. Хоча Георг і не показувався 15 років та весь цей час жив з мулаткою, яку навіть привіз із собою до Європи, він обурений невірністю Євгенії та вирішує помститись їй. Він розлучає її з чоловіком, зводить Леопольда зі своєю мулаткою та підштовхує його до ганебних вчинків, двожонства та навіть до підлої крадіжки. Георг домагається своєї рідної дочки, наказує спільнику застрелити її нареченого, перспективного молодого чоловіка, нав’язує їй себе в наречені, ба навіть закохує її в себе та так сильно, що, коли Сесілія дізнається, хто її справжній батько, то не може позбутися думки: краще б він був їй чоловіком. Помста не оминає й невинного сина Леопольда Ральфа. Його звинувачено в крадіжці та знеславлено. Зруйнувавши отак всю сім’ю, Георг залишається один. Це і є, власне, *Voas constrictor*, змія, що обвиває та душить свою бідну жертву.

Роман насичений підлістю та шахрайством за найгіршим французьким зразком. Буде справді дуже шкода, якщо фантазія Шпіндлера,

цей яскравий тропічний птах, пропаде в отруйній пащі змії, потоне в цьому французькому розпусному болоті й не зможе вчасно зійти з хибного шляху. В своїх ранніх романах чорним тіням злочину завжди протистояло світло, характери, повні невинності й сили. А тут немає нічого іншого, крім розпусти» (переклад наш. – Р.Г.) [13].

Як бачимо, сучасники були категоричними щодо ідейної та естетичної значущості роману К. Шпіндлера і, можливо, мали рацію, враховуючи особливості описаних вище сюжетних перипетій твору. Однак у таких негативних оцінках відчувається також певне упередження до натуралістичних тенденцій, які на той час не тільки утверджувалися у французькій літературі, але й почали проникати в німецьку. Загалом, як не парадоксально, поява перших натуралістичних творів у всуціль романтичному літературному середовищі 30-40-их років XIX століття – тенденція світового масштабу. Згадаймо хоч би поєднання елементів романтизму та натуралізму в «Соборі Паризької Богоматері» (1831) Віктора Гюго, численні “фізіології” як жанр у французькій літературі; романтичні «Вечори на хуторі біля Диканьки» Миколи Гоголя і його ж причетність до заснування «натуральної школи», яка культивувала жанр тих самих “фізіологічних нарисів” у літературі російській.

І. Франко познайомився з романом К. Шпіндлера значно пізніше, в 70-х роках, коли натуралізм як напрям уже повноправно заявив про себе в Європі (через деякий час Франко і сам стане його популяризатором і навіть представником), тож український письменник міг собі дозволити спокійніше, не так критично й не так категорично, як згаданий вище невідомий німецький критик, оцінити твір. До того ж, як довідуємося з автобіографічного твору «Гірчичне зерно», Франко зачитувався романами Шпіндлера в часи свого гімназійного навчання, тож зацікавлення твором могло бути викликане ще й відповідними психологічно-віковими чинниками.

Як би не було, а вплив роману німецького автора на генезу повісті Івана Франка все ж очевидний, і дослідити його надзвичайно важливо, адже Шпіндлерову версію «*Voia constrictor'a*» можна поставити в один ряд із трьома Франковими редакціями твору і таким чином отримати чотири вузлові синхронічні зрізи для текстологічного аналізу, які виявляють парадигматичну структуру творчого методу українського письменника на різних етапах еволюції його естетичної свідомості. У цьому діахронічному ланцюжку синхронічних зрізів твір Шпіндлера – відправна точка, точка народження Франкового авторського задуму, власне, точка Франкового перевтілення з реципієнта – в автора.

Що ж єднає роман Карла Шпіндлера з трьома редакціями повісті Івана Франка? Передусім і головне – це сама назва. У поетиці заголовкового комплексу двох творів проявляється композиційний елемент так званого гейзівського “сокола”, прийому, характерного для цілого

ряду Франкових творів, у яких, за І. Денисюком, “виринає у заголовку твору і потім лейтмотивно через його фабулу проходить, будучи виразником основної ідеї організованого тексту, певна річ-символ (Dingsymbol у німецькій термінології) чи якась деталь, реалія тощо” [8, с.101]. Таким символом у двох творах є, безперечно, образ “змій-давун”. Однак відразу необхідно зазначити, що тлумачення цього образу в німецького та українського авторів різне. Якщо перший фокусує в образі *Boa constrictor*’а типово зооморфне бачення сутності людського ества, то другий акцентує на його (образу) соціальній зумовленості. Тобто в Карла Шпіндлера проявляється тенденція, яку підмічає в духовному житті XIX століття російський дослідник літератури натуралізму Віктор Міловідов: “Відчуття розпаду суспільних, духовних зв’язків і було важливою світоглядною передумовою виникнення натуралізму [...] Оскільки людина як головний об’єкт художнього дослідження перестала бути “сукупністю суспільних відношень” (або духовних, якщо йдеться про релігійну кризу), то єдиною сферою, яка залишилася доступною для літератури, стала сфера її біологічного буття [...] Саме такого плану редукцію людського та літературного характеру ми спостерігаємо в «Терезі Ракен». У сутичку вступають не особистості у всій багатогранності й різноплановості своїх проявів, а темпераменти” [11, с.190]. Саме пристрасть і темперамент є основними генераторами сюжетного розвитку в романі німецького письменника. Для Шпіндлера “змій-давун” – це звої людської слабкості, пута інстинктів, які позбавляють особистість можливості вільного духовного розвитку. Усе це *mare tenebrarum* людської природи помічав і Франко. Згадаймо його рядки:

*Спиняють інші пута ще, незримі,  
У власнім твоєму нутрі: се пута  
Слабої волі, се гріхами твоїх  
Батьків, дідів у жилах кров поспута,  
Се страсті, що розвилися не впору  
І здавлювалися не вчас, се злої  
Минулості нестравлені останки,  
Се мозолі душі по вічнім горю  
Цілого чоловіцтва. Гіри усяких пут  
Ті пута дух слаблять, морочать і гнетуть!* [12, т.2, 300]

Однак в аналізованому творі Франка домінують, термінологією позитивістів, не так фізіологічні “расові”, як соціологічні “середовищно-моментні” детермінанти. Отже, ще одна подібність між творами німецького й українського авторів лежить у площині поетикальній. Обидва твори побудовані на синтезі елементів різних поетикальних систем, зокрема романтизму, реалізму, натуралізму, символізму з очевидним домі-

нуванням натуралістичного складника. Ця спільна для творів натуралістична домінанта дозволяє розглядати їх і порівнювати в єдиній ідейно-естетичній площині, однак виявлена різниця між ними засвідчує Франкове небажання наслідувати творчу манеру німецького письменника, допомагає виявити вектор еволюції естетичної свідомості українського автора, що знаменує собою відхід від фізіологізму та зооморфізму – до соціологізму та психологізму, від фактографізму – до художнього узагальнення й типізації. В образі ж Воа constrictor'a І. Франко втілив не тільки конкретний людський темперамент, але й владу грошей взагалі, і це відповідало його соціалістичним (на певному етапі) поглядам на приватну власність. Доказом може бути епізод, у якому описано сон-візію Германа Гольдкремера:

“Се не вуж, се безмірно довга, зросла до купи і оживлена чарівною силою зв'язка грошей, срібла, золота блискучого! О, так, се певно так! Хіба ж весь блеск, що б'є в очі від вужевої луски, – хіба ж се не блеск золота та срібла? А сесі різнобарвні латки на нім, хіба се не різні векселі, контракти, банкноти?.. О, се певно, се не вуж його обводив своїми велетними звоями, а його власне багатство!” [12, т.14, с.434]

Про символіку повісті «Воа constrictor» Юрій Кузнецов зазначає: “Це було новим для реалістичної літератури того часу. Звичайно, спроби перетворити образ обставин місця дії у символ знаходимо й у інших письменників. Так, Е. Золя в романі «Жерміналь» на початку і в кінці першого розділу малює образ-символ шахти, що подібна до ненажерливої потвори, яка поглинає працю і здоров'я робітників. Проте тут це лише обрамлюючий образ, який не створює, як у І.Франка, наскрізний підтекст, глибинну смислову структуру твору” [10, с.197-198]. За змістовим, функціональним навантаженням, майстерністю “вживлення” Франкового Dingesymbol'a в тканину художнього тексту твір українського письменника значно перевершує аналог К. Шпіндлера. Скажімо, композиційно обидва твори починаються дуже подібно: головний герой споглядає картину, яка навіює певні думки, спогади й асоціації. Іншими словами, обидва автори таким чином експонують експозиції своїх творів. Але якщо на картині, яку споглядає головний герой Шпіндлерового твору, зображено сім'ю, яка, як виявиться згодом, стане жертвою Георга-Воа constrictor'a, то картина, яка приваблює погляд Франкового Германа Гольдкремера, більш символічна й композиційно значуща: на ній зображено момент нападу змія-полоза на безпечну й легковажну газель. Власне, неодноразова згадка про Воа constrictor'a, крім заголовку, в самому тексті Франкового твору і робить цей образ наскрізним, стрижневим, лейтмотивним, підсилюючи таким чином його (образу) ідейну, естетичну, символічну, поетикальну, жанрово-композиційну значущість.

Франкова майстерність у жанрово-композиційному та образотворчому аспектах неодноразово спонукала літературознавців до типологічних зіставлень повісті «Воа constrictor» із творами інших видатних

письменників світового рівня. Іван Басс порівнює символіку «*Voа constrictor*’а» з образом Зеленого змія у романі Еміля Золя «Пастка», а також з алегорично-символічним образом капіталізму в повісті «Жерміналь». «Подібно до Франка, який в образі змія-удава розкриває найтиповіші риси капіталізму, Золя представляє перед читачами “цю потвору, цю вдоволену і пересичену тварину, що причаїлася, мов ідол, у глибині свого невідомого святилища” [1, с.163], – зауважує дослідник. Типологічну схожість повісті «*Voа constrictor*» і роману американського письменника Френка Норріса «Спрут», де “спрут символізує образ капіталіста, що розкинув свої щупальці на все живе”, відзначає у статті «Іван Франко і натуралізм» Тамара Денисова: “Безсумнівно також, – пише дослідниця, – що таке рішення могло виникнути тільки в літературах, що мають сильну романтичну традицію, насичену символікою (а такими були і українська, й американська художня словесність)...” [6, с.231] Дозволимо собі додати, що такою була й німецька література.

Франкознавці неодноразово відзначали також типологічну спорідненість повісті «*Voа constrictor*» з іншими, загалом реалістичними, творами І. Франка, в яких елементи символізму теж відіграють важливу образотворчу та жанрово-композиційну роль. Л. Безуглий, наприклад, досліджуючи символічні вкраплення в оповіданні «На роботі», пише: “Подібний прийом І. Франко блискуче використовує згодом при написанні повісті «*Voа constrictor*». Але якщо в останньому творі класичним уособленням жадливої експлуатації робітників у період зародження капіталістичних відносин став образ змія-полоза, то в оповіданні «На роботі» символічний образ Задухи” [2, с.87].

Що ж стосується власне Франкових редакцій повісті «*Voа constrictor*», то всі вони (1878, 1884, 1905-1907) теж у різних пропорціях позначені синтезом реалізму, натуралізму й елементів символізму. У первісному варіанті твору (1878) поетика натуралізму проявляється інтенсивніше, ніж у редакціях 1884, 1905-1907 років. Тамара Гундорова навіть називає «*Voа constrictor*» 1878 року написання “першою в українській літературі натуралістичною повістю” [5, с.24]. Натуралізм у творі присутній у змалюванні важкого дитинства Германа Гольдкремера, у зображенні того життєвого бруду, який постійно оточував його; у “фактографічному” відтворенні особливостей злиденного життя і побуту робітників копалень; у зацікавленні патологічними проявами психіки Рифки та Готліба. Торкається автор повісті й проблеми спадковості. Готліб успадкував певні риси психічної патології від батьків, що проявлялося в його нервовості, у постійному роздратуванні, у схильності до садизму.

Можливо, Франко зумисне вводить саме такий образ спадкоємця справи Германа Гольдкремера, щоби підкреслити безперспективність подальшого розвитку капіталізму з його безмежною владою грошей, падінням моралі, втратою людяності у суспільстві. Головна ідея твору здається запозиченою з Марксових праць і полягає в тому, що капіталізм

сам породжує силу, яка рано чи пізно спричиняє його загибель. І тут справді можна говорити, що вплив натуралістичної концепції Золя на творчий метод Франка перебуває у межах впливу соціалістичних ідей на світогляд письменника. Але якщо в натуралізмі (в літературі) Франко – соціаліст, то в соціалізмі (в політиці) він – натураліст, бо бачить “могильника” капіталізму не так у пролетаріаті чи будь-якому іншому суспільному класі, як у природі самої людини, яку псує безмежна влада грошей, у моральному самоїдстві буржуазії, у всепоглинаючій жадобі до наживи, а це – зворотний вплив ідейно-естетичної доктрини на політичні погляди письменника.

Порівняння першого та подальших варіантів твору дає вагомі аргументи на доказ тези про “пробивний”, провокативний з точки зору тодішньої літературної критики, характер Франкового натуралізму. Одним із його функціональних завдань було розчищати від застарілих естетичних догм шлях для нового реалістичного типу творчості. З часом, у виданнях 1884 та 1905-07 років, Франко “пом’якшує” стиль оповіді, викидає багато драстичних картин, і критика вже готова прийняти реалістичну повість як цілком “пристойну”, “помірковану”, порівняно з натуралістичним першотвором.

У виданні 1878 року письменник уникає однозначності у трактуванні образу Германа Гольдкремера (твір закінчується пробудженням людяності у підприємця). Відсутність абсолютизації позитивних і негативних героїв у натуралістів пояснюється багатомірістю їхніх персонажів, які постійно перебувають у екзистенційній ситуації вибору між різними видами мотивації – фізіологічною, психологічною, соціальною, історичною тощо. Поведінка персонажа могла бути виправданою з точки зору фізіологічної, але гідною осуду, наприклад, із соціальної точки зору (образи підприємців у «Жерміналі»). Типізація у реалістів підпорядковує всі види мотивацій створенню цілісного образу. Коли натуралісти часом відкидають саму категорію “Я”, створюючи персонажі, які лише випадково стають учасниками подій і є, як правило, пасивними жертвами обставин (мотив “виключеного Я” генетично споріднює концепції літературного героя у натуралістів та пізніших екзистенціалістів), то в реалістичних творах герой приймає в ситуації вибору (якщо така існує) усвідомлене рішення, яке характеризує його як репрезентанта цілого типу. Франковий тип “жидівської п’явки” – цілісний у своїй соціальній та фізіологічній негативності, ворожості для трудового люду. Образ Германа Гольдкремера у другій і третій редакціях повісті стає типовим, реалістичним, але, як це не парадоксально, перестає бути таким природним, життєвим, правдоподібним, як у первісному (1878 року) варіанті. Іншими словами, реалізму в II-й і III-й редакціях Франкового твору побільшало, а реалістичності – поменшало. Фінал у редакції 1884 року, який «скасовує» можливість, нехай і миттєвого, але все-таки прозріння Германа, видається дещо штучним і не вписується в композиційну структуру твору.



Натуральність образу Германа Гольдкремера у першій редакції твору пов'язана із зображенням його характеру в розвитку, в динаміці поступових змін мотиваційних чинників його поведінки.

Ще однією, додатковою, ланкою в зазначеному вище діяхронному ланцюзі парадигматичних зрізів, що виявляють характер еволюції естетичної свідомості Івана Франка, маючи певне відношення до генези повісті «*Voа constrictor*», є роман «Борислав сміється» (1881-1882), який хронологічно мав би розглядатися відразу після першої редакції «*Voа constrictor*'а», однак типологічно є сенс розглянути його як останній лінійний сигмент нашої тяглості, оскільки з аналізованою повістю його поєднує лише прийом міграції персонажів (Герман Гольдкремер, Рифка, Готліб, Матій переходять у Франка із твору в твір цілком у дусі західно-європейської реалістично-натуралістичної літератури («Людська комедія» Бальзака, «Ругон-Маккари» Золя)). В іншому ж – це цілком самостійний, жанрово і поетикально завершений (хоч і не завершений сюжетно та композиційно) твір, який письменник не переробляв із уже існуючого, а писав, цілісно втілюючи власний авторський задум.

На прикладі роману «Борислав сміється» переконуємося, що еволюцію політичних переконань письменника не можна ототожнювати з еволюцією його естетичної свідомості (хоч певний взаємозв'язок між цими процесами, безумовно, існує). Абсолютизація ідеологічного аспекту в схожому до «*Voа constrictor*» за тематикою і проблематикою романі «Борислав сміється» зовсім не передбачає автоматичного звернення до суто реалістичного методу. Окрім реалізму, в творі виразно проступають риси романтичного та натуралістичного напрямів. Скажімо, З. Гузар, досліджуючи проблему локального колориту в повістях І. Франка «Борислав сміється» [3] і «*Voа constrictor*» [4], звернув увагу на прояви поезики натуралізму в зображенні штолень із “колеритними подробицями, через які відтворюється процес видобування воску”; в описах Підгір'я, що “рясніють докладно локалізованими подробицями, географія яких відповідає натурі”; у “натуралістичних подекуди деталях в описах міст” [4, с.107-108]. Однак зростаюча, порівняно з «*Voа constrictor*», ідеологізація, соціальна заангажованість твору «Борислав сміється» спонукає автора застосовувати реалістичний принцип соціальної типізації характерів з одночасним редукуванням їхньої фізіологічної зумовленості. Ще у варіанті «*Voа constrictor*'а» 1878 року Герман сумує за “супокоем безжурним, теплими днями та тихими вечорами онучарського життя” [12, т.14, с.457], подібно до того, як у «Жерміналі» пан Енбо заздрить фізіологічному щастю черні: “Все, все він віддав би – і свою освіту, свій добробут, розкіш у своєму домі, свою владу директора, якщо би міг один-єдиний день стати останнім із цієї голоти... Як було би добре давати волю чутливим бажанням, бути хамом, давати ляпаса дружині й залицятися до сусідок. Ах, жити би худобиним життям, не мати нічого свого, ховатися в

житі з якоюсь потворною, брудною відкатницею і не шукати іншого кохання” [9, с.328].

Складається враження, що Е. Золя солідаризується з подальшою думкою свого персонажа: “Який це ідіот вирішив, що щастя знаходиться в розподілі багатства? Нехай навіть цим пустим мрійникам, революціонерам, вдасться зруйнувати існуюче суспільство і побудувати нове, – це не додасть людству ні краплинки радості” [9, с.328]. У романі «Борислав сміється» “визискувачі” цілісніше репрезентують ту соціальну верству, до якої належать. Герман не рефлексує, не дозволяє собі психологічних зривів, як пан Енбо у «Жерміналі» чи й сам Герман, але у варіанті «*Voia constrictor*’а» 1878 року. Абсолютизацією позитивних і негативних персонажів, ідеалізацією головного героя, соціальною заангажованістю роман Франка нагадував твори німецьких натуралістів, у яких романтично-ідеалістичні літературні традиції частково зберігали свою впливовість. Однак ця подібність більшою мірою стосується вже авторів нового, порівняно з Карлом Шпіндлером, покоління німецьких письменників-натуралістів, покоління, умовно кажучи, Макса Кретцера.

Наша спроба дослідити генезу Франкової повісті не претендує на всеохопність і універсальність, оскільки ми усвідомлюємо, що текстологічне вивчення різних редакцій Франкового твору має бути глибшим і об’ємнішим, ніж це дозволяє регламент наукової статті (не випадково академік М. Возняк і професор І. Денисюк були переконані, що подібна тема заслуговує цілого дисертаційного дослідження). Ми лише пунктирно позначили ту багатовекторність наукових досліджень, яка відцентрично випромінюється лише від одного Франкового твору. Очевидно, що в даному випадку літературознавчі промені спрямовані на проблеми особливостей творчого методу Івана Франка, еволюції його естетичної свідомості, текстологічного, інтертекстуального, компаративного дослідження художньої спадщини письменника, а відтак проєктуються на площину макропроблематики – особливостей національного літературного процесу, його жанрово-стилістичної повноти, його синхронності щодо тенденцій у світовій літературі тощо.

Тож рівноцінними із заповітами й надзавданнями, які залишили нам у спадок науковці “з легенди”, є ті “нержавіючі” методологічні принципи і засади, які й у нинішніх умовах панування “тем глобальних масштабів” продовжують доводити свою непроминушу витребуваність і спроможність.

### *Література*

1. Басс І. Художня проза Івана Франка / І.Басс. – К., 1965. – 312 с.
2. Безуглий Л. Спостереження над поетикою оповідання І. Франка «На роботі» / Л.Безуглий // Укр. літературознавство. – 1982. – В.38. – С. 86-92.
3. Гузар З. Деталь як засіб створення локального колориту в повісті «Борислав сміється» / З.Гузар // Укр. літературознавство. – 1969. – Вип. VII. – С. 58-65.

4. Гузар З. До питання про локальний колорит у прозі І. Франка. (Борислав і Дрогобич у двох редакціях повісті «Boa constrictor») / З.Гузар // Укр. літературознавство. – 1972. – Вип.17. – С. 106-112.
5. Гундорова Т. Франко – не Каменярь / Т.Гундорова. – Мельбурн, 1996. – 151 с.
6. Денисова Т. Иван Франко и натурализм / Т.Денисова // Иван Франко і світова культура. – Кн.І. – К., 1990. – С. 212-220.
7. Денисюк І. Академік з легенди / І.Денисюк // Укр. літературознавство. – Львів, 2006. – Вип.68. – С. 402-424.
8. Денисюк І. «Усе мистецьке є символом». (Розшифровані й нерозшифровані символи у «Перехресних стежках») / І.Денисюк // Иван Денисюк. Невичерпність атома. – Львів, 2001. – С. 101 – 109.
9. Золя Э. Жерминаль / Э.Золя. – Донецк, 1980. – 488 с.
10. Кузнецов Ю. До питання про поетику прози Івана Франка / Ю.Кузнецов // Иван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986 р.). – К.: Наукова думка, 1990. – Кн.1. – С. 196-198.
11. Миловидов В. Поэтика натурализма. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. Рукопис / В.Миловидов. – Тверь, 1996.
12. Франко І. Збір. творів: У 50 т. / І.Франко. – К., 1976 – 1986.
13. Literatur-Blatt. – №123. – Montag, 5 December, 1836.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 20.11.2012 р.*

*Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Луцак С.М.,  
докт.філол.наук, професором Іванишиним П.І. (Дрогобич)*

## THE PROBLEM OF EVOLUTIONARY DEVELOPMENT OF IVAN FRANKO'S AESTHETIC CONSCIOUSNESS THROUGH THE PRISM OF HIS STORY "BOA CONSTRICTOR" TEXTUAL ANALYSIS

**R. B. HOLOD**

*Ivano-Frankivs'k National Medical University; linguistics department;  
76018, Ivano-Frankivs'k, Mazepa str., 25; ph. +380 (3422) 4-71-08*

*The attempts to identify the main vectors of the evolution of I. Franko's individual creative methods on the basis of the textological analysis of three versions of his story "Boa Constrictor", and the similarly-named work of the German writer K. Shpindler were made in the article. The author notices interconnection between the development of I. Franko's creative methods and the establishment of the realistic creation type in the Ukrainian and world literature.*

**Key words:** *naturalism, realism, symbolicalness, evolution of the aesthetic consciousness.*