

художнього мислення. – С.62. 6. *Барабаш Юрій*. Причинки до теми: "Гоголь і українське літературне бароко (Генезис і типологія)" // Слово і час. – 1992. – №9. – С. 19-29.

Владимир Полищук

"ЗАРНИЦА" – ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ "МАЛЕНЬКАЯ ПОВЕСТЬ"  
МИХАИЛА СТАРИЦКОГО

В статье анализируется идейно-художественное содержание "маленькой повести" Михаила Старицкого "Зарница", определяется её концептуальная важность для понимания идейных и эстетических позиций писателя в 90-х годах XIX века.

**Ключевые слова:** маленькая повесть, идеология, социальный радикализм, христианская мораль, грех.

Volodymyr Polishchuk

"ZARNITSA" AS MYKHAILO STARYTSKYI'S IDEOLOGICAL  
"LITTLE STORY"

The ideal and artistic content of Starytskyi's little story "Zarnitsa" is analyzed, its conceptual importance for understanding of ideal and esthetic writer's positions in 90s of the 19th century is determined in the article.

**Key words:** little story, ideology, social radicalism, Christian moral, transgression.

*Ірина СІВКОВА*

ПСИХОЛОГІЗМ РОМАНУ ІВАНА ФРАНКА  
"ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ"

*Стаття присвячена проблемі специфіки психологізму у романі Івана Франка "Перехресні стежки". Особлива увага приділяється дослідженню психологічної парадигми роману.*

**Ключові слова:** психологізм, психоаналіз, психологічна парадигма, тенденція, модернізація.

У студіях дослідників роману Івана Франка "Перехресні стежки" (1900) увага здебільшого приділялася розгляду таких фундаментальних категорій, як соціальність та історизм, до того ж найчастіше літературознавчий аналіз

названих граней твору був позначений виразною вульгаризацією в дусі панівної на той час радянської ідеології. Не будемо вдаватися до посилань на конкретні джерела й дорікати їхнім авторам з огляду на те, що пером дослідника, крім нього самого, водить час. Тож будь-які звинувачення на адресу франкознавців, що вдавалися до вимушених політично заангажованих оцінок творчості І. Франка, можуть бути не зовсім коректними. Зауважимо лише, що з відомих причин категорія психологізму ігнорувалася, залишаючись на маргінесі дослідницьких зацікавлень попри те, що саме розгляд цієї категорії міг би забезпечити справді науковий підхід до того чи іншого твору, особливо епічного. Адже "психологізм – універсальна, родова якість художньої творчості. Його предметом є відображення внутрішньої єдності психічних процесів, станів, властивостей і дій, настроїв і поведінки людини, а також соціальних груп і класів" [1, 49].

Нам видається особливо цікавим дослідження специфіки психологізму в романі Івана Франка "Перехресні стежки" у зв'язку з тим, що цей твір з'явився на зламі XIX – XX ст., у ту літературну добу, коли формувався новий тип психологізму, відмінний від психологізму Івана Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Бориса Грінченка та інших представників реалістичної прози. Крім цього, психологізм роману, на наш погляд, репрезентує перехід від класичних форм художньої реалізації психологізму до модернізованих, і є зразком поєднання традиційних засобів і прийомів психологізму з новітніми, що і становить особливий інтерес для дослідників.

Сам Франко ясно усвідомлював відмінність пошуків представників "нової генерації" у царині психологізму від творчої практики їхніх попередників, одним із перших захоплено відгукнувшись про те "нове" в українській літературі порубіжжя, що змінювало її обличчя шляхом модернізації психологічного письма. У ряді статей, писаних у перші роки XX віку, зокрема таких, як "З останніх десятиліть XIX віку" (1901), "Принципи і безпринципність" (1903), "Старе й нове в сучасній українській літературі" (1904), він здійснює спробу теоретичного осмислення "старого" й "нового" в українському письменстві, причому категорія психологізму займає у цих спостереженнях Франка чи не найголовніше місце. Письменник не боїться порівнянь не на власну користь, віддаючи пальму першості в аспекті художньої майстерності представникам молодшого покоління. Так, зіставляючи власне оповідання "Хлопська комісія" з новелою Василя Стефаника "Злодій", зауважує: "Порівняння тих двох оповідань ... може, по моїй думці, дати найкраще зрозуміння нової манери, нового способу бачення світу крізь призму чуття й серця не власного авторського, а мальованих автором героїв" [2, 109. – Далі, посилаючись на це видання, вказуємо у тексті том і сторінку. – І.С.]. Зауваживши коротко у статті "Принципи і безпринципність"

про відмінність естетики "старих" і "нових" письменників ("питання т. зв. утилітарності в літературі ... власне, й є сук, із-за якого йде розладдя між старою і новою літературою" [т. 34, с. 364]), надалі Франко аналізує твори письменників молодшого покоління. При цьому зосереджує увагу саме на проблемах, пов'язаних із формуванням у межах модерністського дискурсу психологічної парадигми нового типу: "Молоді українські письменники вже не обмежуються на самих національних типах; вони беруться до психологічного аналізу чоловіка без огляду на те, в який національний чи класовий костюм він був одягнений. Їх завдання – висловлення всіх рухів людської душі, що й творить велике завдання кожної артистичної літератури" [т. 35, с. 104]. Модернізацію психологічного малюнка Франко пов'язує насамперед із зміною точки зору автора і трансформацією у підходах до форм вираження психічного: "... В порівнянні до давніших епиків їх можна би назвати ліриками, хоча їх лірика зовсім не суб'єктивна; навпаки, вони далеко об'єктивніші від давніх оповідачів, бо за своїми героями вони шезають зовсім, а властиво, переносять себе у їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима" [т. 35, с. 108].

Найпотужніша мистецька особистість своєї доби, письменник, доля і творчість якого стали живим утіленням драматичного переходу української літератури від традиційних до новітніх форм художнього мислення, Франко не міг бути байдужим до тих тенденцій і процесів, які він спостерігав у національному письменстві кінця XIX – початку XX ст. Більш того, є всі підстави стверджувати, що в його творчій практиці раніше, ніж це прийнято вважати, з'явилися ознаки модернізації манери психологічного письма. Яскравим прикладом того є повість "Воа constrictor" (1878), позначена психоаналітичними тенденціями, психологічна студія "На дні" (1880), повість "Захар Беркут" (1882) з її міфолого-символічною природою; збірка "З вершин і низин" (1887, 1893) (цикли "Картка любові", "Excelsior", поема "Смерть Каїна", ба, навіть і "Галицькі образки"), де поет "рішуче виходить за межі логіко-розмірковувальної установки й довіряється струменям художньо-інтуїтивних джерел" [3, 230]. Мала проза, у кращих зразках якої автор звертається до загадкових, іноді містичних явищ, що виходять за межі раціоналістичного світогляду, застосовує літературну умовність, фантастику, символіку, настроєвість, також репрезентує новаторство художніх пошуків Франка ("Із записок недужого", 1880; "Вільгельм Телль", поч. 80-х рр.; "Терен у нозі" (1902), "Сойчине крило" 1905, та ін.). Все це переконує у необхідності нового прочитання художньої спадщини Франка, зокрема під кутом зору психологізму.

Роман "Перехресні стежки" ввібрав у себе художні досягнення у царині психологізму, здобуті попередниками і сучасниками Івана Франка (тим же І. Нечуєм-Левицьким, Панасом Мирним, Б. Грінченком, Оленою Пчілкою,

самим Франком доби "наукового реалізму"). Водночас у ньому відбилися пошуки прозаїка у сфері вироблення новітніх форм відтворення психічних процесів. Співвідношення традиційного і новаторського, модерного у творенні психологічної парадигми роману є важливим аспектом його літературознавчого аналізу.

У жанровій структурі "Перехресних стежок" поєднуються ознаки ідеологічно-проблемного, соціально-психологічного роману, "роману виховання" з виразними ознаками детективного жанру. Це ще раз підтверджує думку, що художня проза І. Франка розвивалась у річищі європейського літературного процесу, засвоюючи його кращі здобутки: "Монументальна за обсягом проблематики, жанрово й художньо різнопланова, співзвучна новітнім європейським пошукам проза Франка не має аналогів у попередній регіональній традиції. Більше того, вона є особливим феноменом загальноєвропейського письменства другої половини XIX – початку XX ст." [4, 192]. І хоч у "Перехресних стежках" на перший план виходить проблема діяльності нового покоління української демократичної інтелігенції, автор не оминає цілого ряду морально-психологічних проблем, актуальних і на зламі XIX – XX ст., і нині. Одна з них пов'язана з існуванням людської особистості в специфічних умовах провінційного міста з усіма закономірними наслідками цієї провінційності.

Головний герой роману, доктор права Євгеній Рафалович, прибуває до невеликого містечка на посаду адвоката. Першим, кого він тут зустрів, виявляється його колишній шкільний інструктор Стальський, котрий атестує місто як *"занадто акустичне"*, і на подивування Рафаловича роз'яснює: *"Так! У однім кінці чихнеш, у другім чути. Ні з чим найменшим не сховаєшся перед цікавими очима. А що цікаві очі побачать, те цікаві язики розмолотять, роздують, розбовтають удвоє, вдесьтеро. Се вже у нас так. Усі від того терплять,.... але при тім усі занімаються тим же ремеслом"* [т. 20, с. 187]. Уже в перших розділах твору окреслюється доволі потворна морально-психологічна атмосфера *"акустичного"* міста, мешканці якого живуть у пліткарстві, обмовах, доносах, інтриганстві, відчуваючи себе у цьому багні, як риба у воді. І. Франко не раз акцентує на подвійності моральних стандартів цих людей, у яких за маскою гарного виховання приховуються нищість і дволикість. Як глибокий обсерватор життя галицького суспільства автор переконливо відтворив його подвійну мораль, відповідно до якої всі стосунки і поведінка ґрунтуються не на справжніх почуттях і переконаннях, а на облудному, суто зовнішньому виборі між тим чи іншим вчинком за принципом *"випадає – не випадає"*. Більшість персонажів твору намагаються поводити себе пристойно не з міркувань про високу моральність, а лише про людське око. Яскраво ілюструє такий розрив між видимістю і сутністю речей той же Стальський. Прагнучи налагодити відносини

із Рафаловичем, він у розмові з останнім від дифірамбів за момент переходить до очорнення своїх знайомих: *"Ізуст, що тільки що так і бризкали симпатією та компліментами, полилися потоки неймовірного бруду, спліток і погані"* [т. 20, с. 181]. Так під маскою інтелігентного добродія оголюється справжня сутність негідника. І це стосується не тільки Стальського, а й усього буцімто інтелігентського оточення, в яке потрапляє Рафалович. Недарма, обійшовши всіх міських гонораторів з візитами, адвокат мав таке відчуття, ніби мандрував по якійсь слоаса тахіма (лат. – каналізації), наскільки шокований він був побаченням і почутим. *"Така невеличка купка тих матадорів,.. а стільки у них на душі і на сумлінні погані, стільки злості і взаїмних ураз! І вони живуть якомось у тій затроєній атмосфері і не дуріють, не топляться!.. Кождий бризкає жовчю на свого ближнього з великої любові, обкидає його болотом із найчистішої прихильності, підрізує його добру славу зі щирої гуманності і наповнює твої уші поганню з найчемнішими перепросинами. І се все при першій візиті!"* [т. 20, с. 190-191].

Рафалович переживає справжнє потрясіння. Його наслідком став майже панічний страх від однієї думки, що й він може зазнати такої ж долі: потонути в цьому каламутному озері філістерства душею і тілом. Як бачимо, Франко відтворює життєві ситуації, вдаючись до "нового способу бачення світу крізь призму чуття й серця не власного авторського, а мальованих автором героїв", що він відзначив як спосіб модернізації художнього моделювання світообразу у творах представників "нової генерації". Крім цього, до художніх здобутків прозаїка у царині психологізму варто віднести також майстерне змалювання не тільки індивідуальної, а й колективної психології, зокрема псевдоінтелігентського середовища *"акустичного"* міста. А дослідження психології окремих суспільних груп на ті часи було одним із способів модернізації літератури.

На перший погляд здається, що художні засоби і прийоми, використовувані Франком для виписування персонажів і зображення їхнього внутрішнього світу, суто традиційні. Безумовно, автор *"Перехресних стежок"* не відмовляється від здобутків реалістичної традиції, для якої було притаманним зображення внутрішнього через зовнішнє – портрет, дії, вчинки, рухи людини. Однак відчутною є орієнтація прозаїка на такий підхід до зображення картин дійсності, який міг би забезпечити вимальовування не так зовнішнього, як внутрішнього портрета особистості. У цьому сенсі прикметною є відсутність опису зовнішності головного, програмового героя, Євгена Рафаловича, – автор насамперед дбає про його внутрішнє портретування.

Поєднання у художній моделі буття, відтвореній у *"Перехресних стежках"*, мотивів соціальних, морально-етичних, ідеологічних, психологічних, наявність у ньому філософських концептів сприяють стереоскопічності і панорамності

зображення, роблять роман твором поліфонічним. Традиційний в українській літературі любовний трикутник завдяки поглибленому психологізму віддзеркалює не соціальні аспекти життя, а таємниці людської душі, її загадкову сутність. Характеротворення більшості персонажів роману здійснюється із залученням таких суто традиційних засобів, як авторські характеристики, зображення вчинків і поведінки, розкриття вдачі того чи іншого героя через яскраво індивідуалізовані мовні партії тощо. Однак образи твору, змістове наповнення яких є переважно психологічним (Регіна, Рафалович, Баран), значною мірою створені прозаїком на засадах нового типу психологізму, для творців якого головним об'єктом зображення стає, за висловом самого Франка *"людська душа, її стан і рухи в тих чи інших обставинах"*. На думку Юрія Кузнецова, поглиблення психологізму в прозі кінця XIX – початку XX ст. відбувалося *"шляхом розширення показу сфери психічного"*, що творило *"прозу нової психологічної якості, значно відмінну від попередньої, яка засвідчує великі можливості у відтворенні складного і невичерпного духовного світу людини"* [5, 35]. Специфічність художніх засобів вираження авторської думки у творах того чи іншого письменника полягає насамперед у формах відтворення внутрішніх явищ і процесів – *"або через зовнішні вияви героя, або через внутрішні"* [5, 31]. Саме це відрізняє психологічну парадигму роману І. Франка від психологізму І. Нечуя-Левицького чи психологізм Панаса Мирного від психологізму його сучасників, а особливо – від психологізму представників *"нової генерації"* – Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, Володимира Винниченка.

І. Франко послуговується обома формами зображення внутрішнього світу персонажів: *"зовнішніми"* (портретні описи, зображення жестів, міміки, пантоміміки, вчинків та поведінки) та *"внутрішніми"* (внутрішні монологи, діалогізовані монологи, невласне пряма мова, спогади, прийом сну, фантазії, марення).

На особливу увагу заслуговує специфічність портретування персонажів у романі. При змалюванні їхньої зовнішності здебільшого спостерігаємо принципи не прямого, а *"переломленого"*, поданого крізь сприйняття інших героїв опису, причому Франко, на відміну від письменників старшої генерації, явно уникає докладності, фотографічної достовірності, яким керувалися останні. Так, поодинокі елементи традиційного портрету можемо помітити хіба що в описі зовнішності Стальського: *"Він (Рафалович. – І.С.) озирнувся і побачив, як тіперек вулиці, кланяючись капелюхом і весело балакаючи, наближався до нього підстаркуватий панок з коротко остриженим ріденьким волоссям, рудими, сивавими вусами, одягнений у чорний витертий сурдут"* [т. 20, с. 174]. Цей портрет далекий від розлогих описів зовнішності, які можна зустріти у прозі

І. Нечуя-Левицького чи Панаса Мирного. Видається не випадковим те, що у цьому портреті відсутнє змалювання обличчя, зокрема очей – дзеркала душі людини. Очевидно, що *"отся скотина в людській подобі"*, як трактує його Рафалович, не заслуговувала на увагу автора до цих сторін зовнішності, – Франко позбавляє Стальського і людського обличчя, і очей. Натомість маємо лише кілька деталей з виразно негативним емоційним підтекстом (*"ріденьке волосся"*, *"руді, сиваві вуса"*, *"потертий сурдут"*). Це, як і зменшувальна форма від слова "пан" (зневажливе *"панок"*), навряд чи додають персонажеві читацьких симпатій, і це виступає виявом авторської оцінної позиції.

Чи не найбільший інтерес у тексті роману становить своєрідність портретування Регіни. На відміну від усіх інших персонажів, змалюванню зовнішності цієї героїні Франко приділяє виняткову увагу. За нашими підрахунками, описи Регіни зустрічаються на сторінках твору тридцять сім разів. Для зіставлення пригадаємо, що у "Повії" Панаса Мирного дослідники знайшли тридцять чотири портрети головної героїні Христі Притики, і майже кожен із них є зразком так званого динамічного реалістичного портрета. Такий тип змалювання зовнішності дав змогу корифею української прози відтворити зміни, що відбуваються у житті та внутрішньому світі Христини. Більшість портретів виписані у манері реалістично-побутової школи, як, наприклад, такий: *"Її було справді гарно. Низенька, кругла, вона здавалася не польовою квіткою довгостеблом, от як Марина, а повною огородною маргариткою, що так щиро ходили коло неї невтомні дівочі руки... Чорнява голівонька з ясними очима, чорними бровами й рожевими устами, мов виточена, сиділа на високій шийі, унизаний намистами, дукачами; личко червоніло, усміхалося; очі грали; здоров'ям і радістю іскрило від їх. Білі вишивані рукава випадали з темної керсетки, мов пучок квіток, нав'язаний на руки; керсетка чорніла, а ситцева спідниця червоніла незчисленними квіточками, мов поляна серед лісу, густо вкрита травинками"* [6, 196-197]. Перед нами типовий реалістичний портрет, у поезиці якого неважко простежити його генетичний зв'язок із етнографічно-побутовою школою (приміром, повістю Григорія Квітки-Основ'яненка "Маруся"). Про це сигналізують і деталі, виписані у фольклорному стилі (*"чорні брови"*, *"ясні очі"*), і докладне зображення вбрання, і порівняння зі сфери простонародної лексики. Наступні портрети Христі, в яких автор порівнює свою героїню із квітами або ягодами, мають на меті увиразнити художню концепцію Мирного, його авторську думку про те, як гине "краса дівоча од паничів". Їхня художня функція підкорена розкриттю головної теми творчості Панаса Мирного – теми "пропащої сили". Саме тому ряд останніх портретів Христі наприкінці роману відбиває трагедію життя жінки, яка пройшла "всі кола буржуазного пекла" і яку "з глузом викинули на узбіччя життя" (Олесь Гончар).

Ці описи вже не такі докладні, вони здебільшого скомпоновані із виразних деталей, з яких проступає образ знівченої "краси дівочої": *"тінь жіночої постаті"*, *"накрита лихенькою рогожею"* [6, 427]; *"зблідле лице з якоюсь пугвичкою замість носа"* [6, 435]. Серед них і "посмертний" портрет Христі: *"На світ показалося широке жіноче лице, побілене на щоках морозом, з діркою замість носа"* [6, 445]. Замість образу тілесної краси жінки, естетизованої автором у перших частинах роману, перед читачем постає те, що можна назвати жалогідними залишками тієї краси: силует у рогожці під тьмяним світлом ліхтаря; *"невідома постать"*; *"тінь жіночої постаті"*. Портрети, як і інші художні засоби і прийоми, підкорені реалістичній настанові автора на глибокий аналіз зв'язків людини і соціуму, жертвою якого стає Христя, тобто у картині світу Мирного домінують соціальні мотиви. "Змальовуючи життя Христі Притиківни, – зауважував свого часу Микола Сиваченко, – Мирний особливу увагу зосереджує на соціальній типовості і закономірності її долі, з суворого послідовністю розкриває ті численні причини, які із сільської дівчини витворюють "пролетаріатку", а потім і повію, змушують її тинятися "по всіх усюдах", заради існування продавати себе на торжищах розпусти" [7, 130].

Літературознавчий аналіз "Перехресних стежок" теж не можливий без розгляду соціальних аспектів цього твору. Однак стосовно образу Регіни не вони, як нам здається, є визначальними. Тут домінуючим виявляється психологічний підхід Франка до створення образу. Як і Христя, Регіна є жертвою. Однак причиною життєвої трагедії героїні стає не так саме суспільство, як її власний вибір. Без сумніву, вплив на Регіну її "цьоці", котра видає дівчину заміж за Стальського, моральні тортури, яким піддає її чоловік-кат, показані Франком як важливі чинники, що впливають на її долю. Водночас автор неодноразово акцентує та тому, що Регіна не зробила жодної спроби відстояти своє кохання, піддалася тиску "цьоці" і, свідомо зробивши власний вибір, покійно вийшла заміж за нелюба. В освітленні Франка Регіна – не тільки жертва чоловіка-садиста, а й жертва власної слабкості. Недарма в уявній розмові з Євгенієм вона промовляє такі слова: *"Зупини мене силою! Рятуй мене передо мною самою, перед моєю глупотою і трусливістю, що отсе перемагають мене! Але ти зацікавив і стояв недвижно, і мої вороги, глупота і трусливість, перемогли мене, зв'язали мою душу і поволокли її, як полонянку, з собою"* [т. 20, с. 407]. Отже, за Франком, причинами загибелі Регіни є чинники зовнішні ("цьоця", Стальський) і внутрішні (її "вороги": "глупота і трусливість"). Героїня здійснить ще одну несміливу спробу повернути своє "украдене щастя", проте її сумніви, помножені на сумніви Рафаловича, поставлять хрест на її мрії про кращу долю, і після цього вже ніяка сила не зможе зарятувати Регіну від неї самої. Із цього моменту фатальна приреченість приведе її до закономірно трагічного фіналу.

Уперше зовнішність Регіни подана крізь призму сприйняття Рафаловича, котрий не впізнає її, та на інтуїтивно-почуттєвому рівні вгадує в ній свою колишню кохану. Замість традиційного розлогого опису жіночої вроди постає враження героя, переплетене з якимись невловимими, але сильними почуттями, споминами, насичене забутими вже емоціями: *"Нараз щось немов штигнуло його; він стрепенувся, мовби несподівано діткнувся проводу електричної батареї... Напротив нього йшла висока, струнка жіноча постать у скромній чорній* (виділення жирним курсивом наше – І.С.) *сукні, в чорнім капелюшку з простеньким білим пером, з лицем, заслоненим чорним, досить густим вельоном. Здалека він не міг розпізнати її лиця; те, що так торкнуло його, було якесь неясне загальне вражіння, вражіння її постави, росту, рухів, ходу – рівного, повільного і плавного. В тім усім було щось таке, що відразу порушило в його душі якісь давні спомини і прошибло його наскрізь"* [т. 20, с. 186]. Уже тут впадає у вічі епітет **"чорний"**, що стає наскрізним у зв'язку з образом Регіни у тексті роману. У цьому ж абзаці IV розділу Франко називає героїню **"чорною дамою"**, що надає її образіві прикмет фатальної жінки, а разом із тим насичує підтекст трагічним змістом. Всюди, де зустрічаємо надалі постать **"чорної дами"**, відчутно мовив фаталізму і подих смерті. Автор малює свою героїню як людину, заживо поховану під уламками юних мрій про щастя, що загинули в нестерпних умовах подружжя без любові. Виписуючи образ Регіни, Франко посилену увагу приділяє художньому дослідженню почуттєвої сфери, наголошує на перебігу емоцій Рафаловича, викликаних появою перед його очима на диво знайомої постаті: *"У Євгенія сильно забилося серце, в голові затуманилося, і він зупинився... "Що се таке? – думалось йому. – Вона чи не вона? Ледво, щоб вона! Відки б вона взялася тут? Але постава її, хід її, той хід, котрий я, здається, пізнав би між тисячами! Та ні, не може бути, се на вона! Тихо ти там! Тихо!" І він долонею натиснув на груди в тім місці, де сильно билося його серце"* [т. 20, с. 186]. Вражає психологічна переконливість життєвої ситуації, в якій письменник відтворює емоційну бурю в душі героя. Цьому немало слугує й художня деталь, яка теж стає наскрізною: неповторна грація і пластика постави й ходи Регіни, що її можна впізнати *"між тисячами"*. Вона стає емблематичною для образу героїні, а її оригінальність полягає в тому, що ця деталь висвітлює не якусь рису зовнішності жінки (як приміром, чорні брови, карі очі), а унікальність її екзистенції. Все це подано через сприйняття колись закоханого в неї чоловіка, у серці якого назавжди зберігся живий образ омріяної нареченої.

Те, що доповнює уявлення читача про зовнішність героїні, навряд можна назвати портретним описом. Із уст Стальського Рафалович чує розлогу тираду про блондинок. Це додає тільки одну незначну деталь до портрета Регіни (колір волосся), причому аж ніяк не сприяючи його цілісності. Тут

знову стикаємося із прийомом характеротворення, властивим новітньому письменству, – із зображенням, відтвореним крізь сприйняття іншого персонажа. Стальський довго просторікує про небезпечність, фальшивість, егоїзм того гатунку "жіночого звіра", до якого належать блондинки, говорить про відсутність у них темпераменту, схильність до меланхолії, інертність і т. ін.

Усі наступні портретні замальовки Регіни теж не відзначаються конкретикою, нагадуючи стилістику імпресіоністського письма. Через деякий час Євгеній бачить *"чорну даму"* зі свого вікна, на лавочці у тіні смерек: *"На тій лавочці в тій хвилі сиділа дама в чорному, сим разом не завельонована, з лицем, оберненим просто до Євгенієвого вікна. Зирнувши туди припадково, Євгеній не міг відірватися від того лиця. Йому відразу пригадалося знайоме обличчя. Правда, і сим разом він не видів його виразно, бо сонячне проміння, скісно падаючи з-поза смереки, добре освітлювало стежку, що виглядала мов величезна карта білого паперу, простерта серед темної зелені, освічувало лавку, але пані, що сиділа на ній, потопала в тіні, так що тільки її подовгасте лице ясніло матовим блиском, ледве обрисовуючи свої тонкі контури. Але Євгеній почув при виді того лиця той давно звісний йому товчок у груді, якого не почував на вид жадного іншого лиця"* [т. 20, с. 227]. Опис зовнішності Регіни й цього разу не прямий, а опосередкований, поданий через враження Рафаловича. Він і досі остаточно не впізнав колишню кохану, однак знайомий йому *"товчок у груді"* сигналізує про інтуїтивно-почуттєве сприйняття героєм невловимого образу цієї жінки. Замість звичного портрета перед читачем постає відчуття, викликане спогляданням героя. Кілька нових портретних деталей (*"подовгасте лице"* з *"матовим блиском"*, його *"тонкі контури"*), висвітлюючись новим світлом суб'єктивного сприймання, набувають багатозначності: акцентують не так на зовнішній привабливості героїні, як на її внутрішній шляхетності. Окрім того, кольорові контрасти, гра світла й тіні у цій картині, тонко переплетені із деталями опису зовнішності, породжують своєрідний симбіоз портрета й пейзажу, котрі, на наш погляд є виразно імпресіоністичними. Досліджуючи поетику імпресіоністичної прози, Віра Агєєва зазначила: *"Завершеність, фотографічна достовірність опису письменника-імпресіоніста вже не цікавить. Відбираються окремі розрізнені штрихи, які найбільше вражають героя, і з них витворюється уривчаста, позірно невпорядкована картина. Підкреслюється непостійність, мінливість цієї моментальної етюдної замальовки"* [8, 157]. Процитований нами уступ і є саме такою етюдною замальовкою, і хоч загалом роман аж ніяк не можна назвати витвором імпресіонізму, однак питома вага імпресіоністичних тенденцій у ньому досить значна.

Кілька наступних описів зовнішності Регіни теж не є прямими: образ її вирінає із глибин пам'яті Євгенія, його спогадів про пережиту десять літ назад любовну драму (розділи XIV-XV). Юнак спершу не надав особливого значення знайомству з панночкою на балу, *"був зайнятий лекціями і не хотів думати про любові"* [т. 20, с. 230]. Він навіть умовляв себе, що та панночка нічого особливого собою не являє (*"у неї ніс задовгий, уста завеликі, овал лиця не зовсім правильний, одним словом – вона зовсім не красавиця і навіть "не його густі"* [т. 20, с. 230]). Та незабаром зустрів Регіну на вулиці; вона була вдягнена буденно, скромно, та саме у цей момент Рафалович відчув сильне емоційне потрясіння. Він відзначив для себе, що *"пізнає її по ході, її хід мав у собі щось незвичайне, щось таке, чого він досі не завважив у жадної жінчини, щось таке плавне, свободне, гармонійне, що він відразу сказав сам до себе: – Отсей хід я пізнав би між тисячами!"* [т. 20, с. 230]. Ця деталь стає у романі наскрізною (див. вище – І.С.); споглядання ходи Регіни щоразу викликає у душі Рафаловича бурю емоцій: *"У Євгенія горіло серце, щось займалося в душі, мов невгасний огонь; панночка все стояла у нього перед очима то в рожевій баловій сукні, то в простім плащику і з легесенькою усмішкою, як ішла своїм маєстатичним ходом по вулиці"* [т. 20, с. 231]. Цей *"маєстатичний хід"*, на нашу думку, утворює певного роду смисловий зв'язок з іменем героїні (Регіна у перекладі означає – цариця, королева). Її величава, сповнена грації хода пасує до її імені (і навпаки). Ці портрети, що впливають із спогадів Євгенія, теж власне не є портретами, а більше описами, відтвореними крізь призму вражень Рафаловича. Це знову ж таки засвідчує наявність тенденцій імпресіонізму у поезії роману і слугує посиленню суб'єктивного начала.

У наступних розділах роману (XVI-XVII) спостерігаємо "розсипи" поодиноких портретних деталей, що теж відповідає особливостям імпресіоністської поезики: *"тон її голосу був для нього... музикою"; "з-під її рожевих пальців пливають оті нестрійні гами, мішаючися зі срібними тонами її голосу"; "...він шукав свого бідного "я", що готово було втонути в ясных безоднях сих чарівних очей"* [т. 20, с. 235-238]. Образ Регіни доповнюється все новими й новими нюансами, барвами, звуками, враженнями, і все це подається через сприйняття закоханого юнака, поєднується із зображенням любовного почуття, яке все більше і більше розквітає у душі Євгенія: *"Вони (її слова. – І.С.) додали блисків сонцю, блакиті небу, обілляли золотом сірі міські мури, перлами вимостили вибоїсту вулицю, пахощами освіжили затхле міське повітря, роз'яснили радіощами людські лиця, наповнили весь світ розкішшю, любов'ю і нечуваною силою. У Євгенія широко дихали груди, блищали очі, в голові фуркотіли дикі, смілі та енергічні думки; він мав таке чуття, що відніс якусь велику перемогу, здобув щось безмірно цінне, був хвилину в раю і виніс відтам*

*такий скарб, якого йому вистанена озолочення цілого, хоч би й як нещасливого життя"* [т. 20, с. 241]. Як бачимо, Франко, намагаючись виразити психічні переживання своїх персонажів, послуговується туг традиційними формами відтворення внутрішнього світу людини: почуттєва сфера описана з позиції "всезнаючого автора", деміурга художнього світу. Водночас не можна не помітити, що у плин авторської мови вводяться елементи настроєвості; прозаїк приділяє значну увагу зображенню переживань героїв, змін емоцій, перебігу почувань. Нерідко внутрішнє у психологічній парадигмі роману виходить на перший план, а, отже, розширюється сфера показу психічного. Настрійність, як і зображення світу емоцій людини у процесі змін, переливів, теж засвідчує наявність у стильовій палітрі роману елементів імпресіонізму. Приміром, автор фіксує зміну настрою Рафаловича, який помітив, що його уникає Регіна: *"Йому зробилося дуже прикро. Відразу, без ніякого мотивування настроїв його змінився: з рожево-півсонного він упав у чорно-меланхолійний. Усе на світі видалось йому пустим, глупим, безцільним..."* [т. 20, с. 239]. Такий підхід Франка до зображення людської душі відповідав новітнім, модерністським тенденціям розвитку художнього мислення в українській прозі початку ХХ ст., окресленим у студіях сучасних літературознавців: *"Просвітительський і позитивістський об'єктивізм, раціоналізм та емпіризм заступаються в прозі прагненням до творчої суб'єктивності, художнього інтуїтивізму, естетичного синтетизму, а тенденційність і моралізаторство дедалі частіше – увагою до питань філософсько-етичного типу, гострим психологічним аналізом індивідуальних характерів, сфери підсвідомості, суб'єктивних переживань і візій, соціальної і масової психології тощо"* [9, 56]. Є всі підстави стверджувати, що "Перехресні стежки" є саме таким зразком естетичного синтетизму: у психологічній парадигмі роману наявні як елементи традиційного моделювання світообразу (об'єктивізм, раціоналізм, тенденційність), так і модерністські тенденції (суб'єктивізм, інтуїтивізм, філософські та етичні концепти, психоаналіз, зображення підсвідомого та ірраціонального, візії, аналіз соціальної і масової психології).

Одним із найбільш цікавих портретів Регіни в романі є той, що вирінає у підсвідомості Євгенія під час його сну (розділ ХХІ). Рафаловичу сниться дараба з весільним поїздом. Серед товариства він несподівано бачить себе і Регіну у ролі молодих, та згодом картина змінюється, і перед його очима постає *"біле тіло жіноче. Випручалися мармурові груди з рожево-вишневими пуп'янками. Розкидані по воді руки, вирінає, то знов тоне в воді голова з лицем, піднятим до неба. Хвиля гойдає те тіло, розчісує довге золотисте волосся. Ось лице до половини піднялося з води. Очі відчинені, і на них примерз навіки вираз невимовного страху, нестерпної муки. Уста напівотворені, лице бліде, тільки на чолі царює надземний супокій"* [т. 20, с. 258]. Сон є

символічним, адже у ньому передбачено смерть Регіни у водах Клекоту. Важливим є також те, що письменник здійснює вдалу спробу психоаналізу сновидіння, вказуючи на зв'язок його образів і картин із таємницями і болями людської душі. За Франком, *"неспокійні сні, ті сні, що налягають на стурбовану душу... і в ярих фантастичних картинах, алегоричним стилем малюють їй її власну турботу"* мучать Рафаловича, викликають у нього важкі, неприємні почуття, які не є *"наслідком сну, але, навпаки, джерелом, із якого виплила каламутна ріка його сонного привида"* [т. 20, с. 256-259]. Звернемо увагу й на такий момент: чи не вперше в українській прозі, позначеній мотивами цнотливості, з'являються елементи еротичного портрета (*"мармурові груди з рожево-вишневыми пуп'янками"*).

Наступні описи зовнішності героїні віддзеркалюють не так метаморфози, які стали наслідком її нещасливого шлюбу, як крах ідеалу жінки, образ якої Рафалович беріг у своїй душі. І це відрізняє характер портретування, обраний Франком, від тих динамічних реалістичних портретів, що їх виписували його попередники. Візьмемо для прикладу портрет Регіни, поданий у XXII розділі: *"Євгеній настільки отямився, що міг спокійно придивитися їй. Чи постаріла? Чи змінилася за ті десять літ страшною моральною тортури, які прожила в пазурах отсього нелюда? Євгеній був трохи розчарований. Жінка, що переживала таке, повинна була б виглядати більше нещасливою, більше пригнобленою. Регіна не дуже постаріла, навіть поповніла трохи, щоки цвіли невеличкими рум'янями, уста були досить свіжі, на лиці, на чолі ані морщиночки, ані сліду борозни, проведеної внутрішнім горем. Виглядала, як багато інших жінок, а її спокій надавав їй навіть вираз якоїсь тупості і байдужності. Се страшенно болюче вразило Євгенія; се було так, немовби хтось із вівтаря, виставленого в його душі, здирав найкращі окраси"* [т. 20, с. 260]. Перед нами знову не прямий, а опосередкований, поданий крізь призму бачення персонажа, опис. Споглядання Рафаловичем Регіни у цей момент стає поштовхом до гірких роздумів і навіть до появи у його душі прикрих, ворожих почуттів до неї. Євгеній доходить висновку, що його *"ідеал"*, його *"божество"* є натура не дуже нервова, не дуже чутлива, що ця жінка – як верба, котра може рости і над чистою водою, і на *"поганім смітнику"*. Окрім жалю до Регіни, в його душі *"вставало якесь погане, егоїстичне, вороже чуття, немов говорило до неї: "Бачиш, бачиш, ось яке ти вибрала! Не мала настільки сили волі, щоб піти за голосом серця, щоб опертися тітці, так ось яке запопала!"* [т. 20, с. 261]. Ці болючі невисловлені докори поєднуються із інтуїтивними відчуттями Євгенія: тепер він сприймає Регіну як *"виблідлу, невдатну копію його ідеалу"*, в якій уже немає *"чарівливого блиску"*, *"магічної сили"*, що колись підкорили його.

Кульмінаційним у розчаруванні Рафаловича є епізод появи Регіни у злежаній, зім'ятій шлюбній сукні в день десятилітнього ювілею її подружнього життя (розділ XXIII). Її вигляд викликає у Євгенія справжній шок (*"Боже! Що вона зробила з себе! Чи збожеволіла...?..Ішла звільна, мов напівсонна, зі спущеними вниз очима... Тільки її незаслонене лице супроти сього білого одягу виглядало пожовкле, на шиї під ухами видно було зморшки, під очима залягли синюваті тіні"*) [т. 20, с. 263-264]. Цього разу його спостереження наслідком мають сильні емоційні переживання, внутрішню боротьбу між гірким розчаруванням і співчуттям до колишньої коханої. Для їх передачі Франко послуговується низкою внутрішніх монологів, використання яких дає змогу авторові з неабиякою психологічною переконливістю відтворити глибину почуттів Рафаловича, драматичний внутрішній конфлікт у душі героя, докори його сумління: *"Варваря! Поганя! Нелюд! Адже вони божеволіє з терпіння... А я дивлюсь, як вона треплеться і мечеться з болю, і смію критикувати її рухи! Я, проклятий естетик, роздебендюю: сей рух смішний, сей вираз тупий, сі слова недоладні! Боже! Та невже ж у мене нема ані крихітки серця?"* [т. 20, с. 266]. Завершується розділ зображенням емоційного стану Євгенія, де Франко використовує і традиційні засоби, як-от номінація почуттів, відтворення міміки та пантоміміки персонажа, і більш модерні, як метафоризація почуттів або вживання художньої деталі психологічного змісту (*"Дрож пройшла по його тілі. Пропасниця забігала по нервах. Зуби зіпилися, і він, ухопивши в обі долони розпалене чоло, похилився над столом. Довго він сидів отак і сам не чув того, коли з його очей полилися некучі сльози... У нього в серці робилося якось холодно, тихо, мов там залягала велика порожнеча. Думки зупинилися, течія образів у фантазії зупинилася, воля лежала зомліла"*) [т. 20, с. 266].

Звідси (розділи XXIII-XXVI) і до кінця роману портретні описи Регіни будуть доволі однотипними, майже у кожному з них Франко акцентує на тих деталях, які все більше і більше надають героїні ознак живого трупа: *"сиділа бліда, сумна"* [т. 20, с. 276]; *"лице... поблідло ще дужче, було бліде мов полотно. В губах не було ані кровинки, і вони тремтіли, мов два бліді рожеві листки від вітру"* [т. 20, с. 278]; *"мелькає її бліде лице, її гордий рух, що не дуже-то припадає до її зламаної постаті"* [т. 20, с. 287]; *"вся в чорному, бліда, мов із воску виліплена"* [т. 20, с. 358]; *"була бліда, аж жовта. Її губи були бліді, повіки червоні, очі горіли якимсь дивним блиском"* [т. 20, с. 400]; *"лице і уста, коли можна, ще блідіші, а великі чорні очі горять несамовитим огнем"* [т. 20, с. 403-404]; *"лице було бліде, тільки очі горіли дивним огнем"* [т. 20, с. 411]; *"бліда, як труп, а жовтавий відблиск нафтового світла надає її лицю в нижній часті якийсь зеленкуватий, страшний відтінок"* [т. 20, с. 429]; *"те лице виглядало страшно – з слідами колишньої краси, оббрукане кров'ю, бліді з несамовито блискучими очима, воно виглядало, як лице медузи"* [т. 20, с. 432]. Подібно до наскрізної

художньої деталі "чорна дама", наскрізними, емблематичними стають і деталі, що акцентують на мертвотній блідості обличчя Регіни та несамовитому блиску її очей. Підтекстом першої з них є авторська думка про фатальну приреченість героїні, друга ж відбиває наростаюче божевілля Регіни. Ці сторінки роману, як і ті, що малюють психічно хворого Барана, органічно вписуються в дискурс модерної прози зламу віків з її посиленою увагою до хворобливих станів людської душі. "З кінця XIX століття, – зауважувала із цього приводу Соломія Павличко, – в українській літературі розгортався ще один модерний сюжет, аналог якого знаходимо в усіх європейських літературах. Ідеться про повернення в літературу божевілля... Божевілля людина, або, точніше, людина яка стоїть на межі двох світів – "розумного" і "нерозумного" – не просто дедалі частіше привертає увагу письменників. Саме цей образ стає метафорою особистості нового модерного часу, а психоаналіз – способом пізнання цієї особистості" [10, 237]. Більше того, дослідниця називає тему неврозу феноменом європейської літератури рубежу XIX – XX ст.

Моральні тортури, яких зазнала Регіна від Стальського, скалічили її душу, помутили свідомість. З величезною силою психоаналізу передає Франко межовий стан її психіки, в якій хаотично переплітаються спогади і марення, постають перед внутрішнім зором калейдоскопічні образи і вчуваються голоси: *"В її уяві мигають відірвані образи, мов обривки різнобарвної матерії, кидані шаленим вихром. Блискучий камінець на сонячній вершині – Євгенієве лице, молоде, свіже... туркіт фіакрів... лице тітки... воно більшає, наближається, робиться страшенною гнилою машкарою... І глядка фіалків, левкой, астрів. А то не астри, не левкой, не фіалки, а якісь дивні рослини з дитячими личками... чути дитячий сміх, галас... і рев хуртовини знадвору... і легкий стук до вікна... а в ушах її знов забриніла жалібна-жалібна мелодія, мов розпучний писк мушки, замотаної в павутину:*

Чи не будеш, моя мила, жалувати

Гей, як ся буде сивий голуб трепотати?

*"А справді, чи буде трепотатися?" – сказав їй зично над ухом якийсь чужий брутальний голос... Вона напружила слух... і зрозуміла, що сей голос говорив у нутрі її душі, на дні серця. Вона перелякалася страшенно, бо чула, що там устає якась нова грізна сила, незалежна від її волі, сильніша від неї..." [т. 20, с. 433-435].* Перебуваючи у галюцинаторному стані, Регіна майже несвідомо вбиває сікачем свого ката і мучителя, щоб невдовзі приєднатися до процесії божевільного Барана і стати другою його жертвою, потонувши у водах Клекоту. Так трагічно завершується земний шлях жінки з іменем цариці (ім'я "Регіна" віддзеркалює авторську думку про те, що героїня була царицею душі Рафаловича. – І. С.).

Трагізм сюжетного стрижня "Євгеній – Регіна" поглиблюється, коли про їхні колишні стосунки дізнається Стальський. Після цього життя героїні перетворюється на пекло. Внутрішня логіка розвитку подій і характерів закономірно веде Регіну після краху її надій до вбивства чоловіка-ката. Вплітаючи у розкриття внутрішньої колізії характерів автобіографічні мотиви, письменник досягає значної психологічної переконливості.

Сторінки LVIII розділу роману переконують у тому, що до Франка українська проза не знала такої глибини відтворення таємниць людської душі. І якщо й можна віднайти якісь паралелі, то вони є безсумнівними стосовно Достоєвського як творця художньої моделі світу, в якій задіяно зображення "діалектики душі": "З гідною Достоєвського силою психоаналізу Франко передав ... стан її (Регіни. – І.С.) марень-спогадів, "озвучений" пісенним драматизмом" [4, 212]. Підпорядковуючи зображуване настроям і переживанням героїв, автор не раз вплітає у тканину роману фольклорні ремінісценції, котрі слугують засобом ліризації, драматизації, поглиблення психологізму. Це дає підстави вести мову про наявність у "Перехресних стежках" тенденцій психологічного реалізму, котрий характеризується "посиленням уваги до внутрішнього світу персонажа, а відтак і до суб'єктивно-ліричних форм викладу", зменшенням ролі описовості, соціально-побутового тла, зверненням "до таємниць підсвідомості" [8, 16].

У романі, попри його доволі значний обсяг, небагато пейзажних описів. Це відрізняє "Перехресні стежки" від творів "артиста зору" Нечуя-Левицького і визначного епіка Панаса Мирного. Більш важливим є те, що під пером Франка змінюється сам характер пейзажу, його художня функція. Замість докладних описів природи, які слугували тлом для персонажів у реалістично-побутовій прозі, спостерігаємо у психологічній парадигмі роману настроєві пейзажі. Замальовки природи стають засобом психологічної характеристики персонажів, адже вони суголосні настроєві чи душевному стану людини. Таким є пейзаж у XXIX розділі, де меланхолія осені поєднується із сумовитим настроєм Євгенія: *"Ходить осінь по долині і снує свої сіті... Під її дотиком тихнуть голоси, співи та викрики, жовкне листя, стулюються чашки немногих запізвених квіток і серце корчиться з болю і жалю за минулим. Вона закриває перспективи, відбирає ясність, оживлює сумніви та знеохоту. Євгенію здається, що її головне джерело в його серці. Так добре відповідає весь сей сірий, мокрий, тісний та холодний кругозір настроєві його душі"* [т. 20, с. 286].

Тонкий психоаналіз, поєднання внутрішніх монологів, авторських характеристик, настроєвих описів, зображення свідомого та підсвідомого у психічному житті персонажів притаманні психологічній парадигмі роману Франка. Новаторський характер твору зумовлений також тим, що автор здійснює психологічний аналіз карних злочинів, художньо осмислює психічні



патології (галюцинації та роздвоєння особистості Регіни; життєву історію епілептика-вбивці Барана, "психофізіологічний розтин" хвороби якого "в нашій літературі представлений без аналогій" [4, 214]. Стиль роману позначений поєднанням реалістичних тенденцій і новішої натуралістичної манери, а також модерних сугестивно-психологічних форм, імпресіоністської поетики.

Франко-психолог поруч із зовнішніми конфліктами вдало відтворює внутрішні, а традиційний в українській літературі любовний трикутник завдяки поглибленому психологізму віддзеркалює не соціальні аспекти життя, а загадкову сутність людської душі.

Образи твору, змістове наповнення яких є переважно психологічним (Регіна, Рафалович, Баран), значною мірою створені прозаїком на засадах нового типу психологізму, для творців якого головним об'єктом зображення стає "людська душа, її стан чи рухи в тих чи інших обставинах" (Іван Франко). Нерідко саме через переживання Рафаловича розкриваються риси інших персонажів. Замість звичного портрета перед читачем здебільшого постає відчуття, викликане спогляданням героя.

Важливу художню функцію виконують деталі психологічного змісту. Деякі стають емблематичними для образу персонажа ("чорна дама", "маєстатичний хід"). Вони висвітлюють не якусь рису зовнішності (як, приміром, "чорні брови", "карі очі"), а унікальність екзистенції того чи іншого героя. Значна кількість описів, нагадуючи стилістику імпресіоністського письма, не відзначається реалістичною конкретикою.

Вдалими у романі є спроби психоаналізу сновидінь. Автор вказує на зв'язок образів і картин у снах із тасмніцями і болями людської душі, досліджує вплив підсвідомого на мотивацію вчинків персонажів і на сприйняття ними оточуючого світу.

Франко, намагаючись виразити психічні переживання своїх героїв, послуговується традиційними формами відтворення внутрішнього світу людини: почуттєва сфера описана з позиції "всезнаючого автора", деміурга художнього світу. Водночас не можна не помітити, що у плин авторської мови вводяться елементи настроєвості; прозаїк приділяє значну увагу зображенню переживань героїв, змін емоцій, перебігу почувань. Нерідко внутрішнє у психологічній парадигмі твору виходить на перший план, а, отже, розширюється сфера показу психічного. Настроєвість, як і зображення світу емоцій людини у процесі змін, переливів, засвідчує наявність у стилевій палітрі роману тенденцій імпресіонізму поруч із реалістичним моделюванням художнього світу. "Перехресні стежки" – зразок естетичного синтезу: у романі наявні прикмети традиційного моделювання світообразу (об'єктивізм, раціоналізм, тенденційність) і модерністські тенденції (суб'єктивізм, інтуїтивізм, філософські та етичні

концепти, психоаналіз, зображення підсвідомого та ірраціонального, візії, аналіз соціальної і масової психології). Це визначає унікальне місце роману в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. як художнього явища, що увібрало в себе пошуки Франком новітніх форм психологізму.

## Література

1. *Фащенко В.* У глибинах людського буття: Етюди про психологізм літератури. – К., 1981. – С. 49. 2. *Франко І.* Збір. творів: У 50 т. – К., 1976-1986. – Т. 35. – С. 91-111. – Далі, посилаючись на це видання, вказуємо у тексті том і сторінку. 3. *Бондар М.* Українська література класичного періоду: рух крізь категорію художності // Нова історія української літератури (теоретико-методологічні аспекти): Зб. – К.: Фенікс, 2005. – С. 221 – 234. 4. *Історія української літератури XIX ст. (70-90-ті роки):* У 2 кн. – К.: Вища школа, 2003. – Кн. 2. – 439 с. 5. *Кузнєцов Ю.* Психологізм української прози початку XX ст. // Українська мова і література в школі. – 1991. – №2. – С. 30-35. 6. *Панас Мирний.* Вибрані твори: У 2 т. – К., 1949. – Т.2. – 639 с. 7. *Сиваченко М.* Корифей української прози: Нарис творчості Панаса Мирного. – К.: Наук. думка, 1967. – 215 с. 8. *Агеєва В.* Українська імпресіоністична проза. – К., 1994. – 159 с. 9. *Гундорова Т., Шумило Н.* Тенденції розвитку художнього мислення (початок XX ст.) // Слово і час. – 1993. – №3. – С. 55-66. 10. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.

Ирина Сивкова

## ПСИХОЛОГИЗМ РОМАНА ИВАНА ФРАНКО

### "ПЕРЕКРЕСТНЫЕ ТРОПЫ"

В статье рассматривается проблема специфики психологизма в романе Ивана Франко "Перекрестные тропы". Особое внимание уделяется рассмотрению особенностей психологической парадигмы романа.

**Ключевые слова:** психологизм, психоанализ, психологическая парадигма, тенденция, модернизация.

Iryna Syvkova

## THE PSYCHOLOGISM OF THE NOVEL BY IVAN FRANKO

### "CROSSED PATH'S"

The problem of the specifics of the psychologism in the novel by Ivan Franko "Crossed path's" is considered in the article. Special attention is paid to the research of the psychological paradigm of the novel.

**Key words:** psychologism, psycho-analysis, psychological paradigm, tendency, modernization.