

3. Гончар О. Вічне слово. Твори в 6-ти т. Т. 6. Київ : Дніпро, 1979. С. 438–448.
4. Гончар О. Наша Леся. Твори в 6-ти т. Т. 6. Київ : Дніпро, 1979. С. 450–459.
5. Гончар О. Подвиг Каменяра. Твори в 6-ти т. Т. 6. Київ : Дніпро, 1979. С. 448–450.
6. Гончар О. Шевченко й сучасність. Твори в 6-ти т. Т. 6. Київ : Дніпро, 1979. С. 421–432.
7. Михайлин І. Літературно-критична Шевченкіана Олеся Гончара. URL: <http://www.kafedrajourn.org.ua/media/563> (дата звернення 19.01.2022)

УДК 821.161.2-3.09«18/19»І.Франко:159.923.019.4-055.1/.2
DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.26.2.45>

КОНСТРУЮВАННЯ ЧОЛОВІЧОЇ ТІЛЕСНОСТІ У ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА: ПОЕТИКАЛЬНИЙ ТА ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТИ

CONSTRUCTION OF MALE PHYSICALITY IN THE PROSE OF IVAN FRANKO: POETIC AND GENDER ASPECTS

Шмега К.М.,
orcid.org/0000-0002-6736-2263
кандидат філологічних наук,
молодший науковий співробітник відділу франкознавства
Державної установи «Інститут Івана Франка Національної академії наук України»

У статті зосереджено увагу на поетикальних особливостях конструювання тілесності чоловічих персонажів у прозі Івана Франка. Досліджено відмінності в зображенні молодих і зрілих чоловіків, простежено специфіку відтворення вікових змін, розкрито ознаки здорового і хворого, гіпермаскуліного і фемінізованого чоловічого тіла. Зроблено також спробу окреслити риси чоловічого ідеалу, який постає із творів Франка. Крім того, помічено, що, описуючи чоловічу тілесність, Іван Франко не цурався зображувати хворе, немічне, постаріле тіло, хоча культивував передусім тілесні образи здорових, розвинутих, не надто худих, але й не огрядних, зрілих, і навіть старших чоловіків.

Детально розглянуто техніку портретування, зокрема використання художньої деталі, анімалістичних порівнянь, гіперболізації, символів. Доволі часто характеристики зовнішності чоловіків Франко передає через анімалістичні маркери, які не лише увиразнюють візуальне сприйняття, а й передають важливі нюанси психотипу героя, як-от порівняння з вовком, ведмедем, конем, бараном.

Не менш важливими є стиль та манера одягання персонажів, яким Франко приділяв багато уваги. Наприклад, у статті простежено, що вишуканий і модний одяг як ознака достатку та соціальної вищості, є елементом, за допомогою якого Франко типізує представників польської верхівки. Військовий мундир у багатьох творах є формотворчим елементом аксіології та професійного етосу чоловіків, тому зміна мундира на цивільний одяг інколи позбавляє їх не лише обов'язків, а й багатьох привілеїв.

Зроблено висновок, що міцне і розвинене чоловіче тіло для Франка співвідносне зі стійким духом, твердим внутрішнім стрижнем та маскуліною енергією. Навпаки ж, хворе або кволе тіло свідчить про моральний і духовний занепад, психологічну нестабільність чоловіка.

Ключові слова: образ персонажа, маскуліність, анімалістичні порівняння, героїчне тіло, монструозне тіло, деструктивна тілесність.

The article focuses on the poetic peculiarities of constructing the physicality of male characters in Ivan Franko's prose. The differences in the portrayal of young and mature men are studied, the specifics of the reproduction of age-related changes are traced, and the signs of a healthy and sick, hypermasculine and feminized male body are revealed. An attempt is also made to outline the features of the masculine ideal that emerges from Franko's works. In addition, it is noted that when describing male physicality, Ivan Franko did not shy away from depicting a sick, weak, aged body, although he cultivated primarily bodily images of healthy, developed, not too thin, but not overweight, mature, and even older men.

The technique of portraiture, in particular the use of artistic detail, animalistic comparisons, hyperbole, and symbols, is examined in detail. Quite often, Franko conveys the characteristics of men's appearance through animalistic markers that not only enhance visual perception but also convey important nuances of the hero's psychotype, such as comparisons to a wolf, bear, horse, and ram.

Equally important are the style and manner of dress of the characters, to which Franko paid much attention. For example, the article shows that elegant and fashionable clothing as a sign of wealth and social superiority is an element by which Franko typifies representatives of the Polish elite. In many works, military uniforms are a formative element of men's axiology and professional ethos, so changing their uniforms to civilian clothes sometimes deprives them not only of their duties but also of many privileges.

It is concluded that a strong and well-developed male body for Franko is correlated with a stable spirit, a firm inner core, and masculine energy. On the contrary, a sick or frail body indicates moral and spiritual decline and psychological instability of a man.

Key words: image of a character, masculinity, animalistic comparisons, heroic body, monstrous body, destructive physicality

Постановка проблеми. Художній портрет, як наголошує Микола Легкий, – вагомий аспект «людинознавчих студій» Івана Франка. З його допомогою письменник майстерно передає «кінетику душі і тіла» своїх героїв, поєднуючи візуальні враження від їхніх природних даних з описами міміки, жестів, рухів [8, с. 186]. Портретна характеристика персонажів, яку застосовував Франко у своїх творах, надзвичайно різноманітна. Письменник використовував низку засобів, як-от художню деталь, анімалістичні порівняння, гіперболізацію та різні типи портретів за нарацією і функціональністю. Тож не дивно, що ті чи ті аспекти поетики характеротворення в його прозі вже мають тривалу історію дослідження. Водночас дотепер не було звернено уваги на особливості дескрипції саме чоловічої тілесності з притаманними їй маркерами маскуліної фізіогноміки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У статтях Романа Голода («Поетика натуралізму в художній прозі І. Франка»), Івана Денисюка («Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Т. 2. Франкознавчі дослідження»), працях Лариси Каневської («Психологізм романів Івана Франка середини 80-х–90-х років»), Миколи Легкого («Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці»), Алли Швець («Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка») висвітлено такі особливості портретування персонажів Франка, як естетика натуралістичного портрета, деталь погляду, елементи фізіогноміки та дрескоду. Попри безумовну важливість висловлених у працях цих науковців спостережень та відкриттів, вони з'явилися в контексті ширших дослідницьких інтересів і лише частково заторкують поетикальні особливості дескрипції тілесності чоловіків.

Тож **мета** цієї статті – застосовуючи описовий, порівняльний та семіотичний методи, проаналізувати поетикальні особливості конструювання та портретування чоловічої тілесності у Франкових творах з акцентом на метафорах, порівняннях і символах. **Новизною та актуальністю** статті є те, що на прикладі найбільш репрезентативних персонажів прози Франка простежено портретні характеристики чоловіків молодшого і старшого віку, їхні вікові зміни та фізіологічні ознаки, відмінності здорового і хворого, гіпермаскуліного

та фемінізованого чоловічого тіла, окреслено риси тілесного маскуліного ідеалу, який вимагується з канви художньої прози письменника.

Виклад основного матеріалу. Тілесність визначають як систему смислів та значень, які надають тілу у процесі взаємодії людини та світу в соціокультурному контексті [3, с. 16]. Адже людське тіло, як наголошують соціологи, антропологи й філософи, – це складний і мінливий соціальний конструкт, своєрідний медіатор між внутрішнім буттям особи і довколишньою реальністю. У художній прозі дискурс тілесності зумовлений простором авторської уяви, жанровими і стильовими особливостями, літературним напрямом, епохою тощо й реалізується здебільшого через техніку художнього портрета. Чоловіча тілесність у словесному творі є частиною дискурсу маскуліності – сукупності значень, пов'язаних із маскуліною гендерною групою, які виражено через соціальну поведінку, способи комунікації, відповідно обрану гендерну роль.

За словами Ольги Башкирової, «у чоловічому письмі до продуктивних художніх стратегій репрезентації маскуліної тілесності належить моделювання образу героїчного тіла, яке межує з монструозним, та імітація жіночої “точки зору” на чоловіче тіло» [2, с. 29–30]. Ця стратегія, як і загалом «активне звернення до гендерної проблематики; особлива увага до відтворення динаміки “чоловічого” і “жіночого” в соціумі; загострення інтересу до невротичних проявів людської природи» [2, с. 23], притаманна не лише сучасній літературі, віднаходимо її елементи і в художній прозі І. Франка. Скажімо, для пізнього періоду його творчості характерна деталізація описів чоловічого тіла із притаманними йому рисами героїчності та монструозності, зокрема й передана крізь призму жіночої рецепції. Загалом же автор конструює чоловічу тілесність за різними критеріями: як героїчну, монструозну, хворобливу, фемінну, зрілу, юнацьку, старечу.

Героїчне чоловіче тіло для Франка співвідносне зі стійким духом, сильним внутрішнім стрижнем та маскуліною енергією; воно гіперболізовано велике, уподібнене до велетня або дуба. Навпаки ж, монструозне тіло, так само як слабке або хворобливе, свідчить про моральну й духовну деградацію, психологічну нестабільність персонажа. На останньому автор особливо

акцентував у «Великому шумі», уперше за всю свою творчість зобразивши наге чоловіче тіло й надавши йому (а насамперед чоловічому статевому органу) гіпертрофованих розмірів. Граф Ошустовський постає перед дружиною в першу шлюбну ніч оголеним, виставляючи напоказ свій «*pudendum equinum* нечуваних розмірів» [11, т. 22, с. 294], щоби вразити її й розпалити сексуальне бажання, проте досягає цим зворотного ефекту. До того ж монструозна тілесність Ошустовського екстраполюється й на його «звірську» поведінку під час шлюбної ночі, яку автор передає словами згвалтованої дружини: «Його очі впивалися в мене з виразом звірячої кровожадності, і його зуби скреготали і вишкірялися, мов у вовка, і його руки стискали мої ребра, мов здоровенні гадюки» [11, т. 22, с. 294].

Героїчне тіло близьке до монструозного своїми гіперболізованими, однак пропорційними, не гіпертрофованими розмірами. Воно не викликає страху, лише захват або заздрість у реципієнта. Таке тіло мають романтичні герої-ватажки або суспільні бунтарі Олекса Довбуш («Петрії і Добошуки»), Захар Беркут («Захар Беркут»), Кость Дум'як («Великий шум»), брати Басараби («Борислав сміється»).

Образ опришка, народного месника Олекси Довбуша змальовано в «Петриях і Добошуках» фрагментарно, адже герой з'являється у творі у вигляді примари в кількох епізодах і переважно в уже літньому віці, репрезентуючи архетип Мудрого Старого, охоронця нового романтичного героя Андрія Петрія. Саме йому Довбуш уперше являється як «чоловік в гірським строю» [11, т. 14, с. 20], чию «великанську постать» Петрій побачив на високій вершині перед смертельною небезпекою. Кожну наступну Довбушеву появу у творі супроводжує лейтмотивне порівняння з велетом: «таємничий високий чоловік», «велетна стать» [11, т. 14, с. 23], «великанська, висока стать» [11, т. 14, с. 39]. Детальніше зображено героїчне тіло народних бунтарів Костя Дум'яка («Великий шум») і братів Басарабів («Борислав сміється»). Кость – «здоровенний хлопище», чию «велетенську фігуру» доповнюють «здоровенні чорні вуса», що звисають аж на груди, та «коротка чорна чуприна, як щіть, обстрижена навпаки сільському звичаю, що велів усім чоловікам носити довге волосся» [11, т. 22, с. 223]. Ці кілька портретних штрихів дають читачеві важливу інформацію про особистісні риси Дум'яка як чоловіка.

Про вуса як важливий елемент маскуліної фізіогноміки не просто згадано, а зазначено, що вони «здоровенні». За словами Соломії Павличко,

вуса як портретна деталь слугують «сексуальним символом, натяком на “справжність” чоловіка, його здатність до любові» [9, с. 467], проте в контексті діяльності Костя це радше атрибут, котрий свідчить про «зв'язок із минулим, козаччиною в першу чергу» [9, с. 467], і є викликом системі. Адже саме такі довжелезні вуса, за Дмитром Яворницьким, любили викохувати запорожці: «Страшенно довгі вуса відрощували! Інший візьме їх обома руками, підніме вгору та й позакладає на самі вуха, а вони ще нижче вух висять» [15, с. 160].

Дум'як є всуціль позитивним персонажем, близьким до Франкового маскуліного ідеалу, тому його тіло, котре можна охарактеризувати як тіло-канон (за Тамарою Гундоровою [4]), й усі деталі портрета також мають лише позитивну конотацію. Натомість таку саму тілесну гіперболізацію Басарабів – «високі, рослі та крепкі, мов два дуби... вони виглядали в тій маленькій хатині, мов два велети» [11, т. 15, с. 312] – доповнює суттєвий штрих, який указує на амбівалентність їхнього образу. На це звернула увагу Алла Швець, підкресливши, що «деталь “невеликих сірих очей” є протиставленням їхньому велетенському зростові, вказує на певну емоційну нейтральність, спокій, що раптово зникають у наступних сюжетних колізіях» [13, с. 152].

Важливий аспект дескрипції тіла чоловічих персонажів – виявлення взаємозв'язку між їхнім соматичним і ментальним укладом, залежність привабливої фізичної оболонки від способу життя, психічного й морального здоров'я. У цьому контексті автор досить часто не лише портретує фізично розвинене маскуліне тіло, а й відтворює різні девіації, описує завчасно постаріле, хворе, дефектне тіло, яке постає метафорою хворої душі, травмованої психіки або ж тяжкої долі. Для того, щоб увиразнити деструктивні фізіологічні зміни персонажа, Франко моделює його динамічний портрет у різні хронологічні періоди, упродовж яких він зазнає життєвих перипетій, що негативно відображаються на тілі. Найчастіше таку характеротвірну стратегію письменник застосовує, конструюючи тип «змарнованого чоловіка», невдахи, який не зміг із тих чи тих причин сповна реалізуватися в житті (Василь Півторак («Навернений грішник»), Бовдур («На дні»), Нестор Деревачкий («Основи суспільності»), Слимач з однойменного оповідання).

«Руїну чоловіка» в «Наверненому грішнику», за словами М. Легкого, Франко передає через «цілу гаму тілесних больових відчуттів Півторака» [8, с. 187], розкриваючи читачеві «цілу історію хвороби персонажа» [8, с. 187]. Цей

процес автор увиразнює поступово, нанижуючи на нитку сюжету все нові травми, які відбиваються спершу у психіці селянина Василя Півторака, а згодом і на його фізичному стані, зокрема і під впливом надмірного споживання алкоголю. Негативні трансформації почалися з візуального плану – виразу обличчя, яке лише почало набувати ідіотичних рис, але залишившись у цілковитій самоті після сварки з єдиним живим сином Іваном, Василь дедалі більше втрачав своє людське обличчя, поки «за розстроєм організму пішли в розклад усі духові сили» [11, т. 14, с. 342]. Тож наприкінці маємо портрет фізично розбитого чоловіка-алкоголіка, переданий через візуальне сприйняття його сина: «Він [Іван. – К. Ш.] встроїв очі в його помарніле, набрескле, відражаюче лице, слідив непевні, мимовільні рухи його рук і голови і стояв довгу хвилю, немов силувався в тій страшній руїні чоловіка розпізнати недавнього ще Василя Півторака» [11, т. 14, с. 342].

У повісті «Основи суспільності» чітко простежується взаємозалежність духовного і тілесного модусів буття, зумовленість моральних характеристик особистості її фізіологічним станом і навпаки. Тілесний занепад отця Нестора Деревацького спричинили його психологічні проблеми: здоров'я погіршилося під впливом зламного духу чоловіка, який через нещасливе кохання втратив снагу до життя. Детально описуючи завчасно постаріле й немичне тіло, Франко влучно підкреслює пряму залежність цих змін від обмеженого та збіднілого внутрішнього світу, порівнюючи Нестора «зі старим, зверху прив'ялим, а всередині хробачливим грибом» [11, т. 19, с. 176]. Натуралістичні портретні деталі тілесної утlosti отця Деревацького («худі, аж страшні, руки з довгими кістлявими пальцями, широкі колись, а тепер запалі груди, вихудлі ноги», «жовта поморщена шкура», «велика сива голова з обголеним лицем і з густим ще, сивим волоссям... на довгій худій шії» [11, т. 19, с. 176]) увиразнюють позицію автора: чоловікові необхідно знайти себе в житті, реалізувати свої таланти, навіть усупереч особистим любовним невдачам, удосконалюватися не лише духовно, а й тілесно, щоб дочасно не перетворитися на живу руїну.

В оповіданні «Слимак» здорове чоловіче тіло також стає символом здорового духу, впевненості в собі та своєму призначенні. Водночас воно ніби інструмент, дефект у якому виводить із ладу весь організм. «Високий, крепкий і вродливий» молодий столяр Слимак протиставляється «мізерному, скуленому й обшарпаному жидку» Юдці, який, не маючи таланту до якогось ремесла, ішову Борислав

«шукати щастя», сподіваючись, що «Бог не дасть пропасти» [11, т. 15, с. 221]. Натомість обдарований від природи «дужими руками» Слимак покладався на те, що вони його прогують, що здорове тіло й наснага до праці будуть запорукою його щастя. Тому коли тіло стало дефектним (хоч руки й далі могли працювати, але відмовили ноги), звичну столярську справу він уже не зміг добре виконувати і втратив роботу, а разом із нею – життєву енергію та впевненість у собі. Хворий і безробітний Слимак почувався непотрібним суспільству, тож вирішив, що доведеться «гинути живцем» [11, т. 15, с. 225], фактично, і зреалізувавши такий сценарій своєї смерті.

Стареча тілесність, подібно до хворобливої, так само сигналізує про деструкцію та занепад, однак ці зміни мають природну геронтологічну генезу й невідворотні. Знову ж таки, описуючи тіло старця, як і тіло юнака чи зрілого чоловіка, Франко підкреслює в ньому насамперед ті деталі, які слугують йому для розкриття характеру, звичок, способу життя персонажа, типізуючи чи індивідуалізуючи його. Старече тіло може викликати як огиду (пан Ремба – «Не спитавши броду», пан Городиський – «Довбанюк», син Олекси Довбуша – «Петрії і Добошуки»), формуючи негативний образ, так і повагу чи навіть захоплення (Захар Беркут, Олекса Довбуш, старий Темницький, Семко Туман із роману «Лель і Полель», дід-арештант із оповідання «В тюремнім шпиталі»).

Яскравою лейтмотивною деталлю фізіогноміки, яка відображає не лише процес старіння персонажа, а й увиразнює його моральний і навіть матеріальний стан, є зуби або їх відсутність. Здорові зуби, як і загалом добре збережене, вгдоване тіло пана Темницького («Маніпулянтка»), підкреслюють його сите і проведене в достатку життя пенсійного урядника, який поруч із дружиною видавався на двадцять років молодшим, бо зберіг не лише фізичну силу, а й «охоту до авантурок». Вдало характеризує «веселого дідуся» Темницького асоціативне порівняння з гладким котом, до якого старий пан був подібний і своїм умінням «розкішно муркотячи», пасти очима «лакомий кусник», а також «великими вусами і мохнатими бровами», натомість «малі і товщом запливаючі очка» [11, т. 18, с. 37] видають у ньому людину не надто духовно розвинену чи мислячу, любителя заможного життя й комфорту.

Натуралістичний портрет пана Ремби («Не спитавши броду») свідчить про його «звіряче життя» розпусника, вихованого «відмалку в свинстві», яке так роз'їло цього персонажа зсередини, що й зовнішня його оболонка почала псуватися,

нагадуючи живий труп. Нанизуючи одну за одною риси портрета Ремби, Франко спершу акцентує на його беззубих яснах, потім на «висохлім немічним тілі», а завершує соматичним тактильним знаком: пан подав Борисові Грабу «суху, як шкіпа, і жовту, як пергамент, руку. Борис стиснув її, – вона була холодна, мов рука трупа» [11, т. 18, с. 442]. Такий важливий для цього персонажа фізіологічний бік життя, виражений в отриманні сексуального задоволення, з роками став для нього недоступним. Тому сублімувати своє лібідо він вирішив у записуванні різноманітних «свинських» розпусних історій із молодечих років, а його єдиною тілесною насолодою залишилася їжа.

Позитивну конотацію має портретний опис старця Захара Беркута з однойменної повісті та опришка Олекси Довбуша («Петрії і Добошуки»). Взірцевому моральному лідерові громади Беркуту Франко надав принагідних геронтологічних ознак, які асоціюються з мудрістю й життєвим досвідом, – «сивий як голуб», «поважний поставою», «строгий лицем» [11, т. 16, с. 39], а також підкреслив його переваги як чоловіка, що, попри старість, не змарнів, а «був іще сильний і кремезний» [11, т. 16, с. 39]. У контексті «Захара Беркута» та «Петрії і Добошуків» могутні тіла стійких духом суспільних авторитетів постають однією із двох головних метафор, які зазвичай характеризують образотворення мужчин у мистецтві, а саме символом сили і влади [6, с. 46].

Важливе місце в портретній галереї персонажів Франка відведено опису чоловічого тіла, яке має ознаки фемінності: витонченість, делікатність, відповідні пропорції чи риси обличчя. Такі персонажі здебільшого репрезентують типи альфонса, денді чи загалом соціально пасивного, охочого до красивого життя юнака, підтверджуючи поширену й сьогодні стереотипну думку про те, що привабливість і субтильна статура асоціюються якщо не з прямою жіночністю, то з браком маскулітності, а тілесна жіночність зумовлює і соціальну слабкість [6, с. 46–47]. Звернув на це увагу й Ростислав Чопик, слушно зауваживши, що в ранніх творах юний І. Франко «жіночість яко “інакшість”... трактував здебільшого в сенсі негативному, маркуючи симптомом деградації рутенця Михася («Молода Русь») його “якусь жіночу м’якість та лагідність”» [12, с. 104].

Візуальним антиподом «високого, плечистого і костистого» [11, т. 18, с. 326] Тоня («Не спитавши броду»), котрий «грубою» зовнішністю, «великими і сильними руками, немов сотвореними для плуга або для сокири» [11, т. 18, с. 326], нагадував хлопського сина, Франко зобразив його

брата Едмунда – маминого улюбленця й пестія, вихованого в шляхетській традиції «панича-обивателя». Якщо Тоньові «високе, широке і блискуче чоло, очі, ніс і уста» [11, т. 18, с. 327] були мов скопійовані з батька, засвідчуючи його успадковану тілесну маскулітність, то «золото-волосий, білий-білий, з дрібнесенькими пстругликами на подовгастому лиці, з правильними і такими ніжними та м’якими очертани, мов у панночки» [11, т. 18, с. 325], Едмунд обличчям удався в матір і старшу сестру. За допомогою такого експозиційного портрета автор із перших рядків формує в читача позитивний і негативний образи братів, розкриваючи їх також через асоціативні ряди «маскулінний-сильний-хлопський» та «фемінний-слабкий-панський».

Портретні характеристики чоловічих персонажів Франко часто передає через соматичні маркери анімалістичного типу, які не тільки увиразнюють візуальне сприйняття, а й передають важливі нюанси психотипу героя. Поширеними є порівняння кремезних і дужих чоловіків із ведмедем. «Високий, сильний, плечистий, як медвідь» [11, т. 22, с. 79], Зигмунд у «Сойчиному крилі», хоч і має розвинене й міцне тіло, проте «негарний з лица», до того ж «з грубими, малокультурними привичками та манерами» [11, т. 22, с. 85], що також асоціативно співвідноситься з образом ведмедя, який у народних віруваннях символізував «вайлуватого телепня» [7, с. 28]. Подібну конотацію має порівняння з ведмедем Тугара Вовка («Захар Беркут»). Так само підкреслюючи міцно збудовану статуру цього персонажа, воно передає ще й дику, злу натуру Тугара: «Плечистий, підсадкуватий, з грубими обрисами лица і грубим чорним волоссям, він і сам подобав на одного з тих злющих тухольських медведів, яких їхав воювати» [11, т. 16, с. 11]. Отже, уподібнюючи цих персонажів до дикої тварини, Франко синтезує їхню тілесну брутальність і відповідний тип поведінки. Психологічний портрет Тугара Вовка доповнює і його анімалістичне прізвисько, яке, на думку Тараса Пастуха, визначає саме його «вовчий менталітет» із притаманними цій тварині рисами хижості, підступності, незалежності, чужості, загартованості [10, с. 156].

Через анімалістичні порівняння Франко передає й інші деталі фізіогноміки персонажів, найчастіше – голову або очі. В експозиційному портреті Олекси Добошука поєднано одразу кілька анімалістичних і флористичних деталей опису його зовнішності, які, доповнюючи одна одну, з перших рядків знайомства з персонажем підкреслюють риси, необхідні для розуміння його

характеру. Кремезну фігуру Олекси Франко уподібнює до «одного з тих буків, що вінчали Довбушів верх, – так, здавалося, був сильний, коренистий, грубий, так високий ростом» [11, т. 14, с. 9]. Привабливі тілесні ознаки сильного й дужого чоловіка контрастують з іншими портретними деталями, як-от чорні очі, що «мали якусь ящірчу живість» [11, т. 14, с. 9], та «понад очима дві подовжні, поперечні могилки, мовби насади двох рогів на голові вола» [11, т. 14, с. 9], що надавало його образу хижацького виразу.

Описуючи подобу вчителів Валька («Schönschreiben») і Софрона Телесницького («Отець-гуморист»), автор підкреслює в ній деталі «впертості і м'ясоїдності» (Валько) та хворобливості (Телесницький). У зовнішності Валька підмічено «баранячу голову» – натяк на непоступливість і нерозумність (такі прикмети, асоційовані із цією твариною, передають фразеологізми «як баран на нові ворота» і «впертий, як баран»). У фігурі та обличчі Телесницького акцентовано на худині й хворобливості, що підкреслює «видовжене наперед, мов коняче» [11, т. 21, с. 289] лице та худе тіло, яке в широкій, надто великій для нього священничій рясі було «мов доспіле горохове зерно в розбухлім, зеленим іще стручку» [11, т. 21, с. 289]. В обох цих прикладах анімалістичні порівняння мають негативний відтінок «злої душі». Кожен із них незадоволений матеріальним становищем та соціальним статусом і своє нереалізоване чоловіче его компенсує знущанням із безсилих дітей.

Характерологічну функцію в описі Франкових персонажів можуть відігравати й окремі, незначні на перший погляд, художні деталі, наприклад стан зубів чи колір вусів. Білі рівні зуби – ознака фізичного здоров'я чоловіка, зокрема, в мандрівного дяка Нестора («Неначе сон»), коваля Івана Гердера («Основи суспільності»). Білі, «як чеснок», зуби – також тілесний атрибут «расового мадяра» Яноша в «Чистій расі». Ця деталь увиразнює його маніакальний «вираз дикості й жорстокості» та передає оманливість привабливої зовнішності й фізичної сили, за якими криються жорстокість і підступність розбійника. Натомість в оповіданні «Знеохочений» почорнілі зуби Дениса розкривають «труп'ячу мертвоту» й цинізм молодого альфонса. У портретній характеристиці поліційного ревізора Гірша («Для домашнього огнища») «білі крепкі зуби, немов готові рвати і шарпати живе м'ясо» [11, т. 19, с. 125], передають його хижацьку натуру.

Згадка про руді вуса здебільшого трапляється в описах деградованих чоловічих типів – садистів Валеріана Стальського («Перехресні стежки»),

учителя Валька («Schönschreiben»), а також «маминого синочка» Адама Торського («Основи суспільності»), що асоціативно надає такій барві в контексті Франкової творчості негативної конотації. Тому, уособлюючи «здорові хлопські натури» [11, т. 19, с. 194] в образі торського коваля Івана Гердера («Основи суспільності»), задля уникнення такої асоціації письменник забарвлює вуса колись «огнисторудого» німця в поважний відтінок сивини, а амбівалентну натуру капітана Ангаровича («Для домашнього огнища») передає через непряму номінацію кольору вусів, які мають «рудавий» відтінок.

Важливим інструментом презентації внутрішнього стану, соціального статусу, професії Франкових персонажів є їхній одяг. Він допомагає авторові увиразнити характер, розкрити особливості світогляду чоловіка, його етнічну належність, соціальний стан тощо. Адже, як зазначав Ролан Барт, «упродовж століть типів одягу було стільки ж, скільки й соціальних класів. Кожне соціальне становище мало свій костюм, й не було важко перетворити одяг у знак, позаяк сама станова різниця була чимось природнім» [1]. Франко подає розлогі описи чоловічого вбрання і звертає увагу на окремі його деталі, які стають елементом психологічного портрета та самопрезентації.

Типажі трьох братів-панічів у романі «Не спитавши броду» розкриваються через своєрідні аксесуари, які вони обирають для довершення образу. Знайомлячи читача з найстаршим, Густавом, Франко за допомогою кількох штрихів увиразнює його індивідуально-психологічні риси і розкриває етнічно-становий етос польського паніча. Національну ідентичність та вищий соціальний стан Густава підкреслюють модні серед європейської аристократичної верхівки протягом усього XIX ст. бакенбарди, а також специфічна деталь одягу – «польські чоботи з високими гарно поморщеними халявами» [11, т. 18, с. 363]. Натомість індивідуальні риси найстаршого Трацького – спраглої влади й схильного до садизму «польського патріота» – розкриває райтпайч (нагайка) у його руці, яким він поганяє підловленого на крадіжці сіна бідного бойка, та чорний ремінний пояс із «блискучою сталевую пряжкою в виді двох медведів, чіпляючих один одного передніми лапами в страшні обійми» [11, т. 18, с. 363]. Остання деталь, як зауважила Лариса Каневська, є мисливською атрибутикою, що підкреслює психологічну «анатомію» лицемірства персонажа-шляхтича, котре «всотано в кров на генетичному рівні, підживлювано всією ідеологією виховання, соціалізуючими

впливами середовища» [5, с. 9]. Схожу конотацію має і сойчине крило, яке прикрашало солом'яний капелюх середульшого брата Едмунда. До того ж, описуючи інтер'єр Едмундової кімнати, Франко також згадує про райтпайч, що висів у нього на стіні. Звірина атрибутика гардеробу обох братів та нагайка (символ влади і підкорення) спрямовані на розкриття їхніх хижацьких рис та бажання асоціативно репрезентувати себе як мисливця – завойовника людей і природи.

Повною протилежністю до старших братів і за зовнішнім виглядом, і за психоукладом є наймолодший брат Антоній. Його Франко уподібнює до «хлопської дитини», у характері і манерах котрої не було й натяку на показний аристократизм та прагнення вивищитися над іншими. Навпаки, його поетична натура тяжіла до самозаглиблення, замилювання природою та єднання із простими людьми, що найповніше виражає закладена за стяжку капелюха «якась немудра, але рідка гірська квітка... що зветься головатень» [11, т. 18, с. 155]. Невипадковий тут і сам різновид квітки. Адже цей на позір простий «полонинський будяк» нечасто трапляється у природі й має корисні властивості. Тож деталь метафорично передає і саму рідкісність і корисність такого типу натур, як Тоньо, серед панської польської верхівки.

Не меншої ваги Франко надає й чоловічій манері одягатися, репрезентуючи через стан одягу та його вигляд рівень достатку, професію, суспільний статус, систему цінностей персонажа тощо. Скажімо, вишуканий і модний одяг як знак достатку та соціальної вищості є елементом, за допомогою котрого прозаїк типізує зображених польських панів. Паничі Едмунд Трацький та Адаць Торський, зазначає автор, одягалися «старанно, елегантно, з шиком», аби підкреслити свою заможність та викликати заздрість товаришів. Навпаки ж, Семіон Стоколоса («Маніпулянтка»), закоханий у молоду дівчину Целіну, зазнає невдачі в залицяннях не лише тому, що він «згорблений і немов розломаний, мав <...> вид якийсь заляканий і непевний, блукаючий вираз очей» [11, т. 18, с. 44], а й через те, що носив «одіж, звичайно стареньку і немовби не на нього шиту» [11, т. 18, с. 44]. Отже, не дбав зовсім про зовнішність, що для Целіни, яка, за словами автора, «любила всюди красоту і грацію» [11, т. 18, с. 44], з першої зустрічі стало визначальним у несприйнятті його виявів уваги.

За словами Р. Барта, упродовж тривалого часу «поміняти одяг означало водночас поміняти свою сутність і свій клас» [1]. У розвідці «Дещо

про шляхту ходачкову» (1882) Франко наводить такий приклад: «Коли часом багатший хлоп зачне вбиратися по-шляхетськи, то з нього сусіди сміються, кажуть, що перенимає “шляхотську моду” або “шляхотську манерію”, і не раз прозивають його “хлопським шляхтичем”» [11, т. 26, с. 180]. Автор наголошує, що «ходачкова шляхта» практично нічим не відрізнялася від звичайних селян, однак часто намагалася дистанціюватися від них, зокрема й через зовнішній вигляд, «прагнучи чи то кроєм шмаття (модю), чи чим-небудь другим вирізняватися від простих хлопів» [11, т. 26, с. 180]. Наочно проілюстрував свої спостереження Франко в оповіданні «Довбанюк», де головного персонажа пана Городиського навіть номіновано Довбанюком через незмінне носіння штанів шляхетського крою, прозваних «довбанями». Брудний і пошарпаний, проте відмінний від «хлопського» одяг Городиського підсилює його відданість своєму класу, прагнення зовнішньо асоціюватися з панством, а не із селянами. Окрім штанів, фігурує в цьому творі ще одна незмінна деталь його гардеробу – «два роки не прана, затапанана по коліна» [11, т. 16, с. 207] полотнянка, котра, як зауважує Ольга Шостак, «маркує консервативне дотримання традиції та небажання змінюватись відповідно до вимог часу» [14, с. 191].

На прикладі деяких персонажів Франко демонструє, що військовий мундир – важливий атрибут самоідентифікації чоловіка. У багатьох текстах («Гриць і панич», «Для домашнього огнища», «Панталаха») мундир є метафорою службового обов'язку, формотвірним елементом чоловічої аксіології та професійного етосу персонажів, у яких за роки служби дисципліна ввійшла «в кров і нерви» [11, т. 19, с. 13]. У перелічених творах військовий однострій так само оформлює їхні тіла, як військовий чин визначає їхні дії. У системі цінностей Антося Ангаровича та Гриця Тимківа важливе місце посідали честь та обов'язок, які наклав на них «мундир». Так само діями Спориша керувала «песя ліберія», підпорядковуючи букві закону його приязні почуття й певну симпатію до талановитого в'язня Панталахи. Натомість для Валеріана Стальського («Перехресні стежки») скинути військовий мундир і вбратися в цивільне означало втратити привілей, пов'язаний із таким видом одягу, – увагу жіноцтва. Адже для цього персонажа мундир виконував роль маски, своєрідного театрального костюма, у якому він почувався підкорювачем жіночих сердець: «Скинув мундир і тоді тільки побачив, що моя чарівна сила супроти жіноцтва мов і не була ніколи» [11, т. 20, с. 202].

Семіотичний потенціал деталей одягу персонажа як статусного елемента, спрямованого на підкреслення його непересічної особистості, має у Франка позитивний і негативний вияви. Перший репрезентує опис гуцульського строю Кирила Петрія («Петрії і Добошуки»), який попри те, що загалом «зовсім не одличав його від інших гірняків» [11, т. 14, с. 7], усе ж дуже індивідуалізований і спрямований на те, щоб показати Петрія «особливим в... убогій гірській околиці» [11, т. 14, с. 7]. У досить розлогому експозиційному портреті цього персонажа автор не випадково згадує про комірцець «сорочки із тонкого полотна, старанно і зо смаком вишиваної» [11, т. 14, с. 7] та борсукову торбу з «френзлями із малих морських мушель» [11, т. 14, с. 7]. Адже ці деталі повідомляють, що Петрій – доволі заможний чоловік, який, на відміну від пересічних селян, може дозволити собі дорогу вишукану сорочку та рідкісні для гірського краю морські елементи прикрас; до того ж такі подробиці увиразнюють його естетичну натуру, любов до краси та гармонії. У негативному значенні статусність одягу виражено в «Захарі Беркуті». Тугар Вовк, щоби справити враження на тухольську громаду своїм грізним войовничим виглядом, прийшов на віче «у повній рицарській збруї» [11, т. 16, с. 51], як на поле бою. Він зумисно озброївся бойовим мечем, луком та сокирою, а ще й накинув поверх «вовчу шкіру з пашею, переробленою в заціпку на груді, і з лабами, що острими кігтями обхапували його пояс» [11, т. 16, с. 51], прагнучи налякати та вразити селян епатажістю, продемонструвати їм «у всій своїй пишності»

[11, т. 16, с. 51] надані князем владу й багатство, проте викликав цим у громади лише осуд і зневагу. В оповіданні «На дні», унаочнюючи один із найнижчих соціальних статусів – арештанта, до того ж психологічно й фізіологічно деградованого чоловіка, Франко застосував натуралістичний портрет, акцентуючи в ньому не лише на тілесних деструктивних змінах, а й на описі вбогого вбрання Бовдура: «Годі було назвати одежею сорочку, з котрої мав на собі тільки й усього, що ковнір, рукави і подовжну шмату, звисаючу долі плечима аж до пояса» [11, т. 15, с. 123].

Висновки. У своїх творах І. Франко значно розширив й оновив традицію зображення чоловічого тіла. Адже, крім класичних образів ідеальної тілесної маскулінності, які використовували його попередники (І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Куліш та інші), портретував старече, кволе, хворобливе, травмоване чоловіче тіло. Та все ж у його персонажів окреслюються риси ідеалізованого чоловічого тіла як здорового, розвиненого, не надто худого, але й у міру огрядного; це тіло зрілого чи навіть старшого чоловіка, рідше юнака. Візуальному образотворенню чоловіків притаманна взаємозумовленість здорового тіла і здорового духу: якщо персонаж зазнає психологічної травми, морально деградує, то ці зміни одразу ж відбиваються на його фізичному стані і, навпаки, – тілесна травма та втрата працездатності підривають і чоловічий дух. Ми проаналізували особливості конструювання тілесності найбільш репрезентативних чоловічих персонажів у прозі Франка, залишаючи можливість для поглиблення і розширення цієї теми у наступних дослідженнях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Барт Р. Дендизм і мода. *Культурологічний часопис «І»*. 2005. № 38. URL : <http://www.ji.lviv.ua/n38texts/barthes.htm>. (19. 08. 2022).
2. Башкирова О. Художня репрезентація фемінної і маскулінної тілесності в сучасній українській романистиці. *Філологічний дискурс*. 2018. Вип. 7. С. 21–32.
3. Газнюк Л. Соматичне буття персонального світу особистості. Харків : ХНУ, 2003. 356 с.
4. Гундорова Т. Симптоматика «хворого тіла». *Критика*. 2010. № 7–8 (153–154). С. 24–28.
5. Каневська Л. Психологізм романів Івана Франка середини 80-х – 90-х років : автореф дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2004. 20 с.
6. Кон И. Мужчина в меняющемся мире. Москва: Время, 2009. 495 с.
7. Кононенко О. Українська міфологія. Символіка. Харків : Фоліо, 2011. 713 с.
8. Легкий М. Майстерність Франка-портретиста. *Франкознавчі студії*. Дрогобич: Коло, 2007. Вип. 4. С. 182–193.
9. Павличко С. Роздуми про вуса, навіяні одним оповіданням Олекси Стороженка // Павличко С. Теорія літератури. Київ : Основи, 2000. С. 463–473.
10. Пастух Т. Конотації прізвищ та імен персонажів у прозі Івана Франка. *Українське літературознавство*. Львів : Вид-во ЛНУ імені І. Франка, 2006. Вип. 68. С. 153–162.
11. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Київ: Наукова думка, 1976–1986.
12. Чопик Р. Ессе Ното: добра звістка від Івана Франка. Львів: Львів. від. Ін-ту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2002. 232 с.

13. Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. Львів : Львів. від. Ін-ту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2003. 236 с.
14. Шостак О. Оповідання Івана Франка «Довбанюк» як «еміграційний» текст. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія філологічна. 2017. № 31. Т. 1. С. 190–192.
15. Яворницький Д. Історія запорізьких козаків: У 3 т. Т. 1. Львів : Світ, 1990. 316 с.

УДК 821.161.2

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.26.2.46>

МИКОЛА ВОРОНИЙ ЯК ЗАЧИНATEЛЬ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

MYKOLA VORONY AS THE INITIATOR OF UKRAINIAN MODERNISM

Шульга Я.В.,

orcid.org/0000-0001-6175-2546

*спеціаліст другої категорії, викладач української мови і літератури
Відокремленого структурного підрозділу
«Київський торговельно-економічний фаховий коледж
Державного торговельно-економічного університету»*

У статті здійснено літературно-критичний аналіз творчої спадщини відомого українського письменника та поета Миколи Кіндратовича Вороного, який у 30-х роках ХХ століття, як і багато українських діячів-патріотів, зазнав страшної долі «ворога народу». Відомі літературознавці й критики такі, як: С. Єфремов, О. Білецький, Л. Білецький, І. Лизанівський та інші – займалися дослідженням художньої практики митця-молодомузівця. Кожен літературознавець-дослідник до вивчення творчої спадщини поета-модерніста підходив, враховуючи свою світоглядну будову, сформовану внутрішню культуру та інтелект, але водночас, дотримуючись тих методів і концепцій літературознавства, які були характерні для тієї чи іншої епохи. Виявлено, що пошук Миколою Вороним шляхів щодо модернізації вітчизняного письменства мав глибинну суперечливість – митець не хотів ламати реалістично-моралістичні традиції, але намагався на їх основі щось нове створити. З'ясовано, що Микола Вороний був один з перших модерністів, який спромігся відверто та відкрито заявити щодо прагнення про модель кардинально іншої реальності в літературному мистецтві, розкрив на показав широкому загалу усі свої модерністські літературно-естетичні уподобання. Встановлено, що звернення Миколи Вороного до українських поетів, закликаючи побудувати письменство на зовсім нових засадах естетики, викликало опозиційний спротив серед представників народницької літературної школи, що в подальшому перетворилося в сильне протистояння представників двох різних літературних таборів і вже на початку ХХ ст. проявилось гострими літературними суперечками та дискусіями стосовно майбутніх шляхів розвитку українського письменства та літератури. Визначено, що ідеї Миколи Вороного на тлі розвитку концепції модернізму та його світогляду були ніби силовим полем для поштовху, що надавало енергії розвитку ранньому модернізму в нашій країні.

Ключові слова: модернізм, модерністський простір, дискурс модернізму, декларація, маніфест.

In the proposed article, a literary and critical analysis of the creative heritage of the famous Ukrainian writer and poet Mykola Kindratovych Voroniy, who in the 30s of the 20th century, like many Ukrainian patriots, suffered the terrible fate of the «enemy of the people». Well-known literary experts and critics such as: S. Yefremov, O. Biletskyi, L. Biletskyi, I. Lysanivskyi, and others - studied the artistic practice of the young musician artist. Each literary scholar-researcher approached the study of the creative heritage of the modernist poet, taking into account his worldview structure, formed internal culture and intelligence, but at the same time, adhering to those methods and concepts of literary studies that were characteristic of this or that epic. It was revealed that Mykola Voronim's search for ways to modernize domestic literature had a deep contradiction - the artist did not want to break the realistic-moralistic traditions, but tried to create something new on their basis. It has been found that Mykola Voroniy was one of the first modernists who managed to openly and openly declare his desire for a radically different model of reality in literary art, and revealed to the general public all his modernist literary and aesthetic preferences. It was established that Mykola Voroniy's appeal to Ukrainian poets, calling to build writing on completely new aesthetic principles, caused opposition among representatives of the populist literary school, which later turned into a strong confrontation between representatives of two different literary camps already at the beginning of the 20th century. manifested itself in sharp literary controversies and discussions regarding the future ways of development of Ukrainian writing and literature. It was determined that the ideas of Mykola Voronoi, against the background of the development of the concept of modernism and its worldview, were like a force field for an impulse that gave energy to the development of early modernism in our country.

Key words: modernism, modernistic space, дискурс of modernism, declaration, the manifest.