

**Для домашнього вогнища як парадигма жінок фатальної долі  
(на основі творів Івана Франка та Йозефа Рота)**

*У статті розглядається образ жінки фатального типу на матеріалах творчої спадщини Івана Франка та Йозефа Рота. Також порушено питання типології жінок та теоретичні аспекти, які з ним пов'язані.*

**Ключові слова:** *система, типологія, тип, фатальна жінка, парадигматика.*

*Dzys Taras. The home as the paradigmatics of Fatal Woman (on material of the works by Ivan Franko and Joseph Roth).*

*The article deals with the image of the fatal woman in the texts by I. Franko and J. Roth. The main attention is paid to the problem of typology of women and its theoretical aspects.*

**Key words:** *system, type, typology, Fatal Woman, paradigmatics.*

У репертуарі типів Івана Франка важливу функцію виконує образ жінок. Зрештою, це не дивно, бо витоки людської типології вчені вбачають у долі споконвічної пари – Адама та Єви. Усі гендерні видозміни з такої ретроспекції проглядаються в термінологічній опозиції «чоловіче-жіноче», або накладаються на одну постать, коли говорять про роздвоєність особи, близнюків [Філософія 2003: 263 – 281]. У сфері літературознавства здавна мова заходить у різних культурах про «еротичну» поезію як генологічні структури любовно-інтимної лірики.

І. Франко з юнацького свого роману «Петрії і Довбушуки» і до опублікованого останнім під назвою «Великий шум» (1907), за словами Т. Пастуха, «головного героя тестує жінкою» [Пастух 1998: 66]. У тому романі привертають увагу дослідників образи Олесі Батланівни і Дозі Кралінської. Образ Олесі за своїми сюжетними функціями, по-перше, нагнітає драматизм у конфлікті твору, а по-друге, характеризує. Образ же Дозі Кралінської «гартує» Андрія Петрія. Характерно, що у системі персонажів роману «Петрії і Довбушуки» Т. Пастух, йдучи вслід за І. О. Денисюком, виділяє сім основних типів [Пастух 1998: 71],

називаючи це розмаїття *«своєрідним генофондом основного типологічного “багажу” всіх наступних романів письменника»* [Там само].

Ми за романом тексту «Для домашнього огнища» зосередимось на функціях жінок фатального типу і на такому їх різновиді, як «вамп-жінка», який виразніше окреслився в інших творах як самого Франка, так і багатьох прозаїків розмаїтих стильових уподобань.

Нас цікавлять такі образи жінок, які мотивують і виправдовують своє особисте життя і публічну діяльність не стільки приватним інтересом, скільки добробутом сім'ї, своєї родини. За традицією, що склалася тоді, та у варіанті І. Франка, така мотивація звучить у назві роману «Для домашнього огнища» (*«Dla ogniska domowego»*) [Франко 1979].

Типологія жінок визначається у стосунках жінок з чоловіками, героїнь і героїв-персонажів, насамперед, у сімейно-родових взаємовідносинах: мати → дочка; свекруха → невістка; жінки → приятельки; жінки → партнери-бізнесменки тощо. Родинно-майнові стосунки, різні темпераменти, світоглядно-ідеологічні орієнтації, культурно-естетичні уподобання і смаки жіноцтва – все це живить систематику і парадигматику типології жінок у творах, які тут розглядаємо. Роман «Для домашнього огнища», як свідчить титульна сторінка окремого його видання, з'явився у культурі книгодрукування 1897 року під жанровим окресленням «повість» [Франко 1979, 160 – 161]. Він писався польською мовою у листопаді 1892 під назвою «Dla ogniska domowego» у Відні. Як відзначили текстологи, *«Український текст повісті <...> в порівнянні з польським має окремі відмінності, головним чином в останніх розділах»*. Деякі вставки *«уточнюють характеристику другорядних осіб...»* [Франко 1979: 490]. За переконанням коментаторів 19-го тому зібрання творів І. Франка у 50-ти томах, твори *«закінчені в українському тексті набагато логічніше й виразніше з ідейно-художнього погляду»* [Франко 1979: 491]. За роки, що минули після першодруку твору в польському та українськомовному варіантах (1893 – 1897), і з часу коментування (1979) змінилася не одна пізнавально-аксіологічна ситуація, і тепер згаданий твір функціонує у соціокультурному контексті після антропологічного повороту як роман «Для

домашнього огнища». Його генологічна проблематика наповнилася за тривалий час функціонуванням тексту в історико-культурному процесі під впливом різних чинників. Але провідним з них, котрий трансформував людинознавчий сенс, була типологія двох жінок – Анелі й Юлії. Ці постаті, образне зображення І. Франко зробив максимально сумірними. Уже перший абзац першого розділу чітко експонує подібність з незначною відмінністю: *«В невеличкім, чистенькім і зо смаком прибранім салонику дві дами заняті живою розмовою. Обі однакових літ, однакового показного росту, обі вродливі, в цвіті віку, обі вбрані добірно і зо смаком. Говорять між собою інтимно, інколи мимоволі понижуючи голос до таємного шепоту, хоч ані в салонику, ані в сусідніх покоїках, ані в сінях нема й душі живої.*

*Одна з них, розкішно розвита брюнетка з блискучими чорними очима, з цвітом молодості і здоров'я на повних рум'яних щоках, на чудово викросних малинових устах, з маленькою ямочкою на круглому підборідді, що надавала їй вираз жартовливої молодості і невинності, – се, очевидно, пані дому. Ніхто би по ній не пізнав, що їй 28 літ, що вона мати двоїх дітей, котрі ходять уже до початкової школи, – так молодим, свіжим і непчатим видається її лице, вся її еластична, дівоча і чаруюча постать. В простім, а проте дорогім і елегантнім домовім убранні. Вона дуже живо занята тим, що “робить порядок” у салонику» [Франко 1979: 7].*

Жартівливо-пустотлива розмова-діалог, як на картині вправного живописця або театрального режисера, презентує «натуру» другої дами: *«Вираз її лиця, її очі і ціла її подоба, бачилось, потверджували правду тих слів. Все в ній проявляло ненастанний внутрішній неспокій, і то не хвилявий, але якийсь органічний, вроджений, що плыв з недостатчі рівноваги між поодинокими силами її душі, між чуттям і волею, між бажаннями і спосібністю до їх заспокоєння. Хоч ровесниця Анелі, хоч не менше від неї вродлива і одягнена в елегантний візитовий стрій, вона все-таки виглядала о яких десять літ старшою від своєї товаришки. Її величезні русяві коси, обвиті довкола голови, бачилось, пригнітали те низьке чоло, порисоване вже легенькими морщинками, те бліде, дрібне, доцвітаюче личко з блискучими очима, що раз у раз бігали неспокійно. Коли говорила, кінчики її уст тремтіли судорожно, а в руках м'яла раз у раз напарфумовану*

*батистову хусточку. Хто їй ближче приглянувся, той мусив достерегти, що не любила ніколи довший час спочивати очима на одним предметі, що часто якось мимовільно, з привычки, озиралася, щоби її не підслухував, і так само часто машинально поправляла складки своєї сукні. Навіть у тих хвилях, коли сміялася, коли слова рвучим потоком плили з її уст, – навіть у тих рідких хвилях видно було якийсь вираз терпіння і тривоги на її лиці, щось таємне і принадливе, мов загадка, а глибоке, мов людське озеро» [Франко 1979, 8 – 9].* І. Франко – психолог, характеротворець майстерно веде жарти двох жінок «бальзаківського віку», немов ненароком дозволяє читачам проникати в їх духовний світ. Анеля хвилюється, бо приїжджає її чоловік – капітан Антон Ангарович, а Юлечка від якогось «страху винного прочуття» сподівається «смертельної тривоги». Контрастні характеристики, які задає письменник, увиразнюються з прибуттям капітана. Другий розділ тексту роману конкретизує і характеристики, описи письменника, попередні натяки в розмові дам, і родинні стосунки Анелі з Антоном як батьків двох дітей Цесі і Михася, а водночас і фатальну долю жінок-подруг, що «розпочали сей нещасний інтерес» [Франко 1979: 10].

Поведінка Анелі та Юлечки в присутності капітана, як і обід щасливої сім'ї, поступово, крок за кроком, нагнітають тривогу читачів, які пильно стежать за розвитком стосунків усіх героїв-персонажів – головних, центральних і периферійних. Франко вправно веде свою аналітико-оцінкову партію, моделюючи свідомість капітана, що п'ять літ не був дома: «Чомусь не сподобалась йому ота Юлія. Було щось скрите, тривожне в її лиці, в її очах, у всій її постаті. Рухи її якісь вимушені, голос ненатуральний. Порядкуючи свої враження, капітан сказав собі, що та жінка виглядає так, немовби відвикла жити в поряднім товаристві. Який контраст з його жінкою! Та що ж, контрасти притягають себе обопільно, а про свою жінку капітан надто високо думав, аби на хвилю міг допустити, що дає приступ до себе і до своїх дітей жєниціні недостойній» [Франко 1979: 26].

Прилучення до розмови головних персонажів таких віддалених у взаєминах жінок постатей, як дідусь Анелі старий Гуртер з Кракова, власник кількох фабрик, який недолюблював Антона Ангаровича, згадка про найкращого приятеля капітанового

Редліха, все це вже з IV розділу тексту неухильно розкриває таємниці двох чарівних жінок. Поява капітана з Боснії в офіцерському казино, як і поручика Редліха, – все методично уявляє загадкову атмосферу. Особливо розповідь Анелі про візити барона Рейхлінгена інтригують читачів ще дужче, як і інформація Юлечки про ув'язнення Штернберга. Навіть забави ординарця Гриця чи балачки Юлії з другокласником Михасем, раптові наскоки до помешкання Ангаровичів поручика Редліха, – все щільно затягає вузли сюжетних колізій, які руйнують домашнє вогнище і затишок, створені брудними руками. Офіцери та постійні відвідувачі казино перешіптувались і підштовхували Редліха розкрити очі Ангаровичу на таємничі справи жінок. Письменник використав постать Редліха для демаскування вдаваної доброчесності головної інтригантки Юлії Шаблінської. Редліх відверто сказав: *«Ота жєницина, котру я застав у вашім товаристві, належить до таких жєнщин, котрих навіть назви в поряднім товаристві ніхто не може назвати. Не думай, щоби се була попросту упавша жєницина. О ні! Всі ми грішні, всі падаємо в своїм житті, і для таких жєнщин, не раз жертв нужди, пересудів або навіть щирого чуття, можна не раз мати навіть пошану. Знаєш мене, що суспільні пересуди не кермують моїм осудом, значить, можеш міркувати...»*

– *Але ж та жєницина тебе не знає!* – скрикнув капітан. – *Ти, може, приняв її за когось іншого?*

– *На жаль, ні!* – сумно відповів Редліх. – *Знаю її аж надто добре, знає її більшість присутніх тут офіцерів, і, коли хочеш переконатися, можемо завести тебе до її мешкання.*

– *До її мешкання? Так хто ж вона така?*

– *Не маю слова, щоби схарактеризувати тобі те огидливе і підле ремєсло, яким займається вона. Те ремєсло тим огидливіше, що полягає на ошуканстві, на укриванні перед оком властей і ведеться під невинним титулом пансіону для бідних та чесних дівчат»* [Франко 1979, 74 – 75].

Новина приголомшила капітана, який викликав на дуель Редліха. Франко майстерно простежував лють і гнів Ангаровича, усі нюанси його обурення. Тільки в такий спосіб він показав мотивоване фіаско жінок, які уособлювали в своїх постатях і поведінці типологію жінок фатальної долі. Усі модифікації жінок-

персонажів, які по-своєму репрезентують парадигму збереження і захисту «домашнього вогнища», його достатку, затишку, комфортності за будь-яку ціну, показуючи, як образи-характери працюють на задум письменника, на ідейний зміст твору в цілому. З психологічного погляду Анеля і Юлія можуть бути контрастними антиподами – екстравертом і інтровертом, але їхнє довкілля-середовище, сімейний стан (одна – заміжня, має дітей і коханого чоловіка; друга – вдова, замаскована комбінаторка, бізнесменка) за логікою нечесної справи, в яку втяглися з різних індивідуальних мотивів, прямують до одного життєвого кінця – розвінчування, ув'язнення, фатального кінця. Анеля, маючи дітей, чоловіка і хоч крихту сумління, вдалася до самогубства. Її смертний вирок прискорювався і крайнім зубожінням старого Гуртера, і появою п'яти дівчат, «повбраних у сукні крикливих і негармонійних кольорів», постаті яких «від першого разу свідчили про ремесло, яким вони займалися» [Франко 1979: 117], і ревізором від поліції Гіршом. Поголоска, у яку ніхто не хотів вірити, ставала правдою. Свідки водили Гірша по вулицях і місцевостях, назви яких видають читачам львівський ландшафт. Страшне ремесло і «брудна справа» з торгівлею дівчатами остаточно демаскує фальшиву активність жінок навіть під час чаркування Гірша з капітаном Ангаровичем. Тому останньою краплиною, яка виповнила чашу передсмертної поведінки Анелі, стали слова капітана: «Жінко! Сатано! Будь сто разів проклята за те, що в останніх хвилях життя ти не оццдила мені ще й сього болю! О, ти мудра, хитроумна! Щоб ані один нерв не лишився не розшарпаний, ані один мускул не перепалений пекельним огнем! Старим майстрам тортури до тебе б іти на науку. Нехай тобі Бог сього ніколи не простить, так, як я тобі не прощу в остатній годині» [Франко 1979: 132].

Взаємодокори чоловіка і жінки, які недавно втішалися любов'ю, вибухають у словах Анелі, яка вражає читачів осудом лицемірності й фарисейства: «О, як я погорджую вами! Як я ненавиджу вас, ви, фарисеї, ви, брехуни і лицеміри! Вчинок навіть найогидніший, найбільша підлота не є для вас нічим. Вас лякає тільки осуд юрби, привид одвічальності. Добре схована підлота перестає бути підлотою, утаєний злочин є тільки доказом відваги і зручності» [Франко 1979, 135 – 136]. Завершення твору, презентуючи читачам парадоксальність і етику християнського

прощення найтяжчих гріхів людської природи, демонструє парадигму, яку Франко послав усім нащадкам у простір культури. Слова автора передають поколінням читачів вистражданий досвід капітана Антона Ангаровича: *«Якими ж благородними, майже святими видались йому в тій хвилі ті упавші, його жінкою так страшно покривджені дівчата, що в тій тяжкій для нього мінуті знайшли в своїх серцях настільки людськості, і самовідречення, і прощення, щоб одногосно, рішучо висказати се однісіньке, а в своїх наслідках таке важне слівце “ні!” Се одно слівце погодило його з людською природою, з життям, додало йому нового духу, нової надії. А коли ті нещасні, покривджені і втопані в болото могли простити його жінці, то яке ж право мав він розставатися з нею з гірким ненависним почуттям? І, обливаючися рясними слізьми, він кинувся на коліна перед трупом Анелі, цілував, і обливав слізьми її холодні, костеніючі руки...»* [Франко 1979, 142 – 143]. Таким чином, докладна репрезентація типу різних моделей фатальних жінок, над якими тяжіла парадигма «домашнього вогнища», кидає світло на ряд героїнь-жінок у міжлітературній рецепції прози з кінця XIX до 30-х років XX століття.

Це був період домінування «габсбурзького міфу». У той період виокремлювалася проза Івана Франка з життя різноетнічної за походженням інтелігенції, яку доктор Франко писав, окрім української ще й польською, німецькою мовами. Отож він мав теоретичну можливість, аби його тексти функціонували в *гетерогенних культурах*. Якщо Б. Лепкий та О. Турянський сумніву не викликають щодо перегуку, перетинань із відомим уже тоді письменником, то і Й. Рот виразніше вкладається пізніше в типологічну сумірність. Ми вже торкалися багатьох типів Й. Рота, хоча цей австрійсько-єврейський прозаїк не був закорінений у парадигму «домашнього вогнища», сімейного затишку. Але його причетність до архетипу «втрачена батьківщина», до лона «матері – берегині домівки» цілком очевидна (романи «Втеча без кінця» / «Flucht ohne Ende», «Ціппер і його батько» / «Zipper und sein Vater», «Йов» / «Hiob», «Марш Радецького» / «Radetzky marsch»). Проте така «очевидність» уявлюється у процесі самостійного читання тексту згідно з процедурами пізнання літературного твору, які розробив ще Р. Інгарден 1937 року. У підрозділах його праці («Пізнання літературного твору під час читання», «Часова

перспектива у конкретизації літературного твору», «Пізнання літературного твору після його прочитання») [Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – 2001: 182 – 204] виразно і методично доступно показано, що у процесі рецепції твору на різних фазах доконечно необхідна також типологія образів і інтерпретація деталей, мотивів, різних моделей осягнення цілісного твору.

Виходячи з праць Р. Інгардена, написаних у період 1932 – 1937 років, Р. Гром'як згодом актуалізував і спостереження І. Франка (як практика, так і теоретика) у низці публікацій 60-х років ХХ століття з проблематики літературної рецепції [Див.: «Давнє і сучасне» – Тернопіль: Лілея, 1997. – С. 9 – 89]. Враховуючи зворотно-поступальний рух свідомості реципієнта в осягненні суті завершеного твору, або циклів літературних творів одного і того ж письменника чи споріднених митців якогось регіону, періоду, ми з достатньою на це підставою трактуємо функціонально зіставними романи І. Франка, Й. Рота та інших українських прозаїків австрійсько-галицького топосу. Тому автор приймає і розгортає думку Т. Пастуха про те, що *«романи письменника становлять собою цікаве та самобутнє явище в українській літературі: вони значно розширили горизонти українського роману в ідейно-тематичному плані, а у деяких випадках започаткували його нові жанрові форми»* [Пастух 1998: 122]. Свідченням антиципації І. Франка щодо деяких явищ у літературі першої половини ХХ століття може бути повість «Великий шум», який не раз уже привертав увагу літературознавців, які досліджували спадщину письменника-мислителя після його смерті.

**Література:** *Антологія: 2001:* Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. 2-е вид., доп. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.; *Бондар 2000:* Боднар В. Т. Проблеми рецептивної естетики і поетики у творчій спадщині І. Я. Франка. – Тернопіль: ТДПУ, 2000. – 168 с.; *Денисюк 2002:* Денисюк Н. Р. Художній світ письменника: поняття, терміни і літературознавчі версії. – Тернопіль: ТДТУ імені Івана Пулюя, 2002. – 64 с.; Дюришин 4979: Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Пер. со словацкого. – М.: Прогресс, 1979. – 334 с.; *Ингарден 2001:* Ингарден Р. Про пізнання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. 2-е вид., доп. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 176-206.; *Копистянська 2005:* Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова



система у просторі літературознавства. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.; *Пастух 1998*: Пастух Т. Романи Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1998. – 135 с.; *Ткачук 2003*: Ткачук М. П. Жанрова структура романів Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). – Тернопіль, 2003. – 382 с.; *Тодчук 2002*: Тодчук Н. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: Простір і час. – Львів: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, 2002. – 204 с.; Факт як експеримент. Механізми фікціоналізації дійсності у творах Йозефа Рота / Упорядник Т. Гаврилів. – Львів: ВНТЛ – Класика, 2007. – 280 с.; *Філософія 2003*: Світ людини. Посібник / В. Г. Табачковський, М. О. Булатов, Н. В. Хамітов та ін. – К.: Либідь, 2003. – 432 с.; *Франко 1979*: Франко І. Для домашнього огнища // Збір. тв. У 50 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 19. – С. 7 – 143.; Die Geneze Literarischer Texte: Modelle und Analysen (Hrsg. von Alex Gellhaus...) – Würzburg: Königshausen und Neuman, 1994. – 361 S.; Ďurísín D. Theória medzyliterarneho procesu 1. – Bratislava, Ústav svetovej literatury SAV, 1995. – S. 86-115.; Gzuma M., Mazan L. Austriackie gadanie czyli Encyklopedia galicyjska. – Krakow: Anabasis, 1998. – S. 262-272.; Magris C. Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Neuauflage 2000. –Wien: Zsolnaj-Verlag. – 414 S.; Žmedač V. Die Dichotomie des Romans im zwanzigsten Jahrhundert // Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991. – S. 253 –308.

*Ради семейного очага как парадигматика женщины фатальной судьбы (на материалах произведений Ивана Франко и Йозефа Рота). В статье рассматривается образ женщины фатального типа на материалах творческого наследия Ивана Франко и Йозефа Рота. Также затронуты вопросы типологии женщины и связанные с ней теоретические аспекты.*

**Ключевые слова:** система, типология, роковая женщина, тип, парадигматика.