

**ДУ «ІНСТИТУТ ІВАНА ФРАНКА НАН УКРАЇНИ»
ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА»
МІНІСТЕРСТВА ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ШМЕГА КАТЕРИНА МИХАЙЛІВНА

УДК 821.161.2-3.09"18/19"І.Франко:159.923.019.4-055.1/.2

ДИСЕРТАЦІЯ

ДИСКУРС МАСКУЛІННОСТІ У ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА

10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____ (К. М. Шмега)

Науковий керівник – Швець Алла Іванівна, доктор філологічних наук, старший науковий співробітник.

Львів – 2020

АНОТАЦІЯ

Шмега К. М. Дискурс маскулінності у прозі Івана Франка –
Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.01 – українська література. – ДУ «Інститут Івана Франка НАН України», ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ, 2020.

Дисертацію присвячено дослідженню маскулінного дискурсу у прозовій творчості Івана Франка. Уперше в українському літературознавстві запропоновано комплексне осмислення різних виявів маскулінності у прозі Івана Франка з урахуванням соціокультурного контексту періоду його творчості (другої половини ХІХ – початку ХХ століття). Уперше визначено й теоретично обґрунтовано елементи гендерного аналізу маскулінності персонажів у Франковій прозі, конкретизовано поняття маскулінного дискурсу, проаналізовано притаманні для часу написання творів соціокультурні ролі чоловічих персонажів, на основі чого запропоновано їх типологію. Розширено параметри аналізу характерокреаційної техніки Франкових чоловічих образів. Особливу увагу зосереджено на важливих для маскулінного дискурсу питаннях влади, професійної і громадської реалізації чоловіків, батьківсько-синівських взаємин, насилля, алкоголізму тощо, які були актуальними у Франкові часи і залишаються такими й сьогодні. Адже з такої перспективи детальніше розкриваються образи персонажів, характеротвірні засади письменника, вияви маскулінной ідентичності, аксіології і соціоінтеграції.

У першому розділі описано етапи формування гендерних студій та дослідження маскулінності в гуманітарних науках і літературознавстві; визначено основні дефініції та поняттєво-категоріальний апарат студій маскулінності; вказано на актуальні питання й теми маскулінного дискурсу в художній літературі; розглянуто питання гендерних зацікавлень Івана Франка як письменника і критика. Висвітлено проблемне ядро аналізу маскулінного дискурсу в літературі: дослідження маскулінной ідентичності; маскулінні архетипи, міфи й ритуали в

літературі; художнє відтворення взаємозв'язку «чоловік та влада»; система міжособистісних взаємин; комунікативна репрезентація маскулінності; візуалізація та рецепція чоловічої тілесності.

Сучасні студії гендеру, зберігаючи безпосередній зв'язок із феміністичною теорією, виходять далеко поза її межі. Адже проблеми жіночої ідентичності та суб'єктивності, питання про соціокультурні чинники конструювання гендеру, що їх порушували феміністки, спонукали й до переосмислення суспільного ладу та чоловічої гендерної ролі. Відтак у 1970-х роках у США почали формуватися студії маскулінності як окрема міждисциплінарна сфера досліджень, спрямована на вивчення конструктів маскулінності у спільнотах усього світу в різні історичні моменти.

У другому розділі дискурс маскулінності проаналізовано в контексті Галичини др. пол. XIX – поч. XX ст. та з урахуванням елементів автобіографізму; подано класифікацію поширених маскулінних типів у прозі Франка; розглянуто твори про дітей, де головними персонажами є хлопчики та юнаки, і виділено в них основні чинники й середовища, що формували їхню маскулінність і впливали на соціалізацію; досліджено маскулінні стратегії поведінки у мілітаризованих умовах, у міжгендерній взаємодії; покласифіковано різновиди чоловічих взаємин; виявлено риси Франкового маскулінного ідеалу на прикладі чоловічих персонажів його творів. Зміни суспільного устрою Галичини XIX ст., зокрема й стрімка урбанізація та культурний консерватизм, змушували чоловіків освоювати нові соціальні ролі та професії, набуваючи маскулінних рис, пов'язаних зі специфікою обраної діяльності. На основі цього виділено маскулінні типи «реформатора», «бунтівника», «ділового чоловіка», «змарнованого чоловіка» тощо.

Також у роботі проаналізовано вплив різних соціальних систем на формування маскулінних засад майбутнього чоловіка: домашній простір як мікросвіт дитинства; школа як соціально-комунікативний локус; вулиця як «кодіфікатор» законів хлоп'яцтва; село і місто як специфічні топоси організації життєвого простору. Встановлено, що перебуваючи в різних середовищах, Франкові персонажі-хлопчики засвоювали звичні для них норми поведінки і риси характеру чоловіків (у злодійському, ремісницькому, шкільному середовищах, у

селі та в місті, у в'язниці й на вулиці) – допитливість та спостережливість, спритність, мужність, витримку. Натомість намагалися уникати таких рис, як чутливість, сором'язливість та емоційність, асоційованих із фемінністю.

Здійснено класифікацію основних форм спілкування персонажів Франка, серед яких виділено владно-підвладні відносини, побратимство, суперництво (у професії та коханні), наставництво, батьківсько-синівські стосунки. Зроблено висновок, що всі вони тяжіють до іманентно маскулінних рис – суперництва і змагальності. У взаєминах із жінками звернено увагу на стратегії, за допомогою яких чоловіки виявляють маскулінність (об'єктивізація, інфантилізація, ідеалізація, менторство, гіпертрофоване вираження сексуальності, насилля), способи переживання розриву стосунків (втеча від контактів із соціумом або сублімація); найпоширеніші статуси, в яких чоловіки сприймають жінок (родинний – мати, донька, сестра, еротичний – коханка, демонія-спокусниця, матримоніальний – дружина).

Визначено, що Франкові твори на сюжетному рівні корелюють із міфічними оповідями, в яких ідеться про героя-цивілізатора – культурного героя, і саме такий персонаж автора синтезує в собі ознаки ідеальної маскулінності. Збірний образ культурного героя найповніше репрезентовано в персонажі Костя Дум'яка («Великий шум») – безстрашного, розсудливого, мудрого, упевненого в собі, реалізованого у громадській діяльності, але не зацикленого лише на суспільному служінні, щасливого чоловіка та батька. Він став для Франка наприкінці життя втіленням нездійсненого ідеалу сільського інтелігента, яким для нього був власний батько.

У третьому розділі досліджено такі аспекти маскулінності, як стратегії і тактики спілкування чоловіків, їх вербальну і невербальну комунікативну поведінку, маскулінну тілесність. Також розглянуто, як письменник подає маскулінність у сприйнятті жіночих персонажів.

Грунтуючись на прагматиці мовлення та вербальній інтенційності чоловічих персонажів Франкової прози, у роботі виділено найпоширеніші для маскуліного дискурсу комунікативні ситуації (конкуренції та антагонізму; діалоги між співробітниками, колегами, політичними однодумцями на професійні теми; інтимні розмови з жінками; сімейно-побутові розмови; бесіди за чаркою). Зроблено

висновок, що частка розмов персонажів Франка на соціально-політичні і професійні теми є дуже високою. Адже для багатьох із них домінантними аксіологічними орієнтирами є громадська і професійна діяльність, а пріоритетними рисами – раціоналізм та віра у свої переконання.

На основі аналізу маскулінності в жіночій рецепції героїнь Івана Франка встановлено, що важливими у майбутніх обранцях вони вважають такі маскулінні чесноти, як сильний характер, енергійність, вірність переконанням. Втім, деякі жінки звертають увагу і на соціальне та фінансове становище обранців, їхню фізичну силу й сексуальну спроможність.

Іван Франко не цурається зображувати хворе, кволе, старече чоловіче тіло, проте все ж культивує образи здорових, фізично розвинених, не надто худих, але й у міру огрядних, зрілих чи навіть старших чоловіків. Лейтмотивними атрибутами маскулінної привабливості його персонажів є вуса, широкі плечі та високий зріст, активність і впевненість рухів, жвавий погляд. Для візуального образотворення притаманна взаємозумовленість здорового тіла і здорового духу.

У висновках узагальнено результати дослідження.

З огляду на специфіку досліджуваного матеріалу у роботі поєднано загальнонаукові та суто літературознавчі методи. Типологічний метод задіяно при класифікації й гендерній характеристиці чоловічих персонажів для виявлення серед них спільних поведінкових та ментальних патернів. Елементи біографічного, психоаналітичного та історико-культурного методів залучено для розгляду автобіографічних елементів у художніх творах, а також особливостей історико-культурного періоду зламу ХІХ–ХХ століть й актуальних на той час гендерних ролей. Дискурс-аналіз у роботі застосовано як структуру для дослідження гендерної ідентичності персонажів, артикульованої у їхній мовленнєвій поведінці. За допомогою прийомів архетипного аналізу розглянуто актуалізацію міфу про культурного героя як синтезованого маскулінного ідеалу Франка. Додатково в роботі експліковано структурний (для виявлення міфологічних структур, що лежать в основі образотворення маскуліnnих персонажів), семіотичний (при

розгляді тілесності та знакової природи одягу персонажів) і герменевтичний методи (при тлумаченні різних аспектів маскулінності у контексті епохи).

Практична цінність дисертації в тому, що її матеріали можуть стати основою для навчальних курсів з теорії та історії літератури, спецкурсів, присвячених гендерній проблематиці в літературі, вивченню творчості Івана Франка. Результати дослідження можуть бути підґрунтям для теоретичних узагальнень гендеру як однієї з літературознавчих категорій дослідження персонажів.

Ключові слова: проза Івана Франка, дискурс маскулінності, маскулінний персонаж, маскулінний тип, гендерна ідентичність, культурний герой, психологізм, тілесність, міжособистісні взаємини.

SUMMARY

Shmeha K. M. Discourse of masculinity in the prose by Ivan Franko. – The qualifying scientific work by rights of the manuscript.

Thesis for the degree of Candidate of Philology (Doctor of Philosophy). Specialty 10.01.01 – Ukrainian Literature. – State Institution «Ivan Franko Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine», State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ivano-Frankivsk, 2020.

The thesis deals with the masculine discourse in the prose works by Ivan Franko. For the first time in Ukrainian literary criticism the paper proposed a comprehensive understanding of the various manifestations of masculinity in the writer's artistic heritage considering the socio-cultural context of his creative period – the late 19th – early 20th century. For the first time identified and theoretically grounded elements of gender analysis of masculine characters in literature, the concept of masculine discourse is specified, the sociocultural roles of male characters that were inherent in the time of writing the prose works are analyzed. Based on those criteria in the thesis proposed the typology of masculine characters. The parameters of analysis of character-creation technique of Ivan Franko male images were expanded.

Special attention has been focused on such issues of the masculine discourse as power, professional and public realization of men, parent-filial relations, violence, alcoholism, etc., which were relevant to the Franko's period and remain so today. After all, from this perspective the character images, the character-forming principles of the writer, the manifestations of masculine identity, axiology and the ways of male socio-integration are revealed more detail.

The first chapter describes the stages of gender studies and research of masculinity in the humanities and literary; the basic definitions and conceptual categorical apparatus of masculinity studies have been defined; pointed the current issues and topics of masculine discourse in fiction; the issue of Ivan Franko's gender interests as a writer and critic is considered. The problematic core of the analysis of masculine discourse in the literature is highlighted: the study of masculine identity; masculine archetypes, myths and rituals in literature; artistic reproduction of the relation between man and power; system of interpersonal relationships; communicative representation of masculinity; visualization and perception of male physicality.

Contemporary gender studies, while keeping in touch with feminist theory, go far beyond its borders. After all, the problems of women's identity and subjectivity, the question of socio-cultural factors of gender-building that were touched by feminists, also encouraged to rethink the social order and men gender roles. Consequently, masculine studies have emerged as a separate interdisciplinary research paradigm aimed at studying the constructs of masculinity in different communities and historical periods.

In the second chapter the discourse of masculinity is analyzed in the context of Galicia in the late 19th – early 20th century and taking into account the elements of autobiography; classification of the most common masculine types in Franko's prose is made; considered works in which the main characters are boys and young men, highlighted the main factors and the environments that shaped their masculinity; investigated masculine strategies of behaviour in militarized conditions, in intergender interaction; varieties of male relationships are classified; features of Franko's masculine ideal are revealed on the example of male characters of his works.

It is concluded that changing of Galicia's social system in the 19th century, with its rapid urbanization and cultural conservatism, forced men to acquire new social roles and professions, attaining masculine features related to the specifics of their chosen activities. On this basis, masculine types such as "reformer", "rebel", "business man", "wasted man" and others are distinguished. The influence of different social systems on the formation of future man's masculine foundations is also analyzed in the work: home space as a micro world of childhood; school as a social and communicative locus; street as a codifier of the laws of boyhood; the village and the city as specific topos of living space organization. Being in different environments, Franko's boy-characters have learned the usual behaviours and traits of men (in thieves, craft, school environments, the countryside and the city, in prison and on the street) – curiosity and observation, resourcefulness, courage, endurance. Instead, they tried to avoid the traits such as sensitivity, shyness, and emotionalism that were associated with femininity.

The basic communications forms of Franko's characters are classified, among which are defined power-relations, brotherhood, rivalry (in profession and love), mentoring, parent-filial relationship. The conclusion is made that they tend to inherently masculine traits – rivalry and competition. Concerning women, attention is paid to strategies by which men exhibit masculinity: objectification, infantilization, idealization, mentoring, hypertrophied expression of sexuality, violence; ways of experiencing a break in relationships: escape from social contact or sublimation; the most common statuses in which men perceive women: family – mother, daughter, sister, erotic – mistress, demon-seducer, matrimonial – wife.

It is determined that Franko's works on a plot level correlate with mythic stories, which refer to a hero-civilizator – a cultural hero, and such a character of the author is close to his masculine ideal. The collective image of a cultural hero is most fully represented in the image of Kost' Dumiak (The Great Noise), a fearless, prudent, wise, self-confident person, but not only engaged in the public service, a happy husband and father. For Franko, at the end of his life, he became the embodiment of the unfulfilled ideal of a rural intellectual what his father was to him.

The third chapter analyses such aspects of masculinity as communication strategies and tactics of men, their verbal and nonverbal communicative behaviour, masculine physicality. It also examines how the writer portrays masculinity in the perception of female characters.

Based on the pragmatics of speech and verbal intentionality of male characters of Franko prose, the work identifies the most common for masculine discourse communicative situations (competition and antagonism, dialogues between employees, colleagues, political associates on professional topics, intimate conversations with women, family and everyday conversation, dialogues after a drink). It is concluded that the quantity of conversations of Franko's characters on socio-political and professional topics is very high. For many of them social and professional activities are dominant value orientation as well as rationalism and personal convictions are priority features.

Concerning masculinity in the female perception of Ivan Franko's heroines, it is established that such masculine virtues, as willful character, vigor, and loyalty to beliefs, are considered important in the future electors. However, some women also pay attention to the social and financial status of the elect, his physical strength and sexual capacity.

Describing male physicality, Ivan Franko does not shy away from portraying a sick, frail, old body, yet he cultivates images of healthy, developed, not too thin, but also not obese, mature or even older men. The leitmotif attributes of the masculine appeal of his characters are moustaches, wide shoulders and high height, activity and confidence of movements, lively look. The interdependence of a healthy body and a healthy spirit is inherent for visual characteristic of images.

The conclusions summarize the results of the dissertation.

In view of the specifics of the studied material, the work combines general scientific and purely literary methods. The typological method is used in the classification and gender characteristics of male characters to identify common behavioral and mental patterns among them. Elements of biographical, psychoanalytic and historical-cultural methods are involved in the examination of autobiographical elements in works of art, as well as features of the historical and cultural period of the 19th and 20th centuries and the gender roles relevant at that time. Discourse analysis in the

work is used as a structure for the study of gender identity of characters, articulated in their speech behavior. Using the methods of archetypal analysis, the actualization of the myth of the cultural hero as Ivan Franko's synthesized masculine ideal is considered. Additionally, structural (to identify the mythological structures underlying the formation of masculine characters), semiotic (when considering the physicality and clothes as sign) and hermeneutical methods (when interpreting various aspects of masculinity in the context of the era) were included in the work.

The practical value of the thesis work is that its materials may form the basis for educational courses on the theory and history of literature, special courses on gender in literature, studying the works of Ivan Franko. The results of the study may be the basis for theoretical generalizations of gender as one of the literary categories of character image research.

Key words: Ivan Franko's prose, masculine discourse, masculine character, masculine type, gender identity, cultural hero, psychologism, physicality, interpersonal relationships.

Список публікацій за темою дисертації

1. Шмега К. Маскулінні типи в Галичині другої половини XIX ст. та їх художня репрезентація у прозі Івана Франка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство*. Тернопіль : Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2016. Вип. № 44. С. 172–180.

2. Шмега К. Мовленнєва репрезентація маскулінних персонажів у прозі Івана Франка. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир : Житомирський національний університет імені Івана Франка, 2017. Вип. 1 (85). С. 109–114.

3. Шмега К. Діапазон гендерних зацікавлень Івана Франка: особистий досвід і творча рефлексія. *Українське літературознавство*. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2018. Вип. 83. С. 137–147.

4. Шмега К. Культурний герой як репрезентація маскулінного ідеалу у прозі Івана Франка. *Spheres of Culture*. Lublin : Maria Curie-Sklodovska University, 2018. Vol. 17. P. 107–115.

5. Шмега К. «Щоб ним жінщина поводи́ла? Ні, сього не буде»: маскулінні стратегії персонажів Івана Франка у стосунках із жінками. *Філологічний дискурс : Зб. наук. праць Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії*. Хмельницький : Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Інститут літератури імені Тараса Шевченка НАН України, 2019. № 10. С. 194–206.

6. Шмега К. Мовний портрет у прозі Івана Франка як засіб характеротворення маскулінних персонажів. *Комунікативний дискурс: наукова реценція і стратегії дослідження : матеріали всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 7– 8 квіт. 2016 р.* Київ, 2016. С. 172– 173.

7. Шмега К. Дослідження маскулінності у літературознавстві: історія, термінологія, проблематика. *Поетика художнього тексту : матеріали всеукр. наук. конф., присвяченої 100-річчю Херсонського державного університету, м. Херсон, 19 трав. 2017 р.* Херсон, 2017. С. 67–69.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ І. ГЕНДЕРНІ СТУДІЇ ТА ДОСЛІДЖЕННЯ МАСКУЛІННОСТІ В ЛІТЕРАТУРІ.....	20
1.1. Формування, розвиток та концептуалізація гендерних досліджень...	20
1.2. Категорія маскулінності в літературознавстві: історія, термінологія, проблематика.....	31
1.3. Діапазон гендерних зацікавлень Івана Франка: особистий досвід і творча рефлексія.....	44
РОЗДІЛ ІІ. СОЦІОПСИХОЛОГІЧНИЙ ВИМІР МАСКУЛІННОСТІ У ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА: ПРОБЛЕМИ ІДЕНТИЧНОСТІ, СОЦІАЛІЗАЦІЇ ТА МІЖОСОБИСТІСНИХ ВЗАЄМИН.....	57
2.1. Маскулінні типи в Галичині ХІХ ст. та їх образотворення у прозі Івана Франка	57
2.2. Моделі формування маскулінної ідентичності у Франкових творах про дітей.....	71
2.3. Маскулінність в умовах революції: стратегії поведінки персонажів у творах «Герой поневоли» та «Гриць і панич».....	89
2.4. Вияви маскулінності персонажів крізь призму міжособистісних взаємин.....	97
2.4.1. Особливості внутрішньогендерної контактології.....	97
2.4.2. Маскулінні стратегії у взаєминах із жінкою.....	113
2.5. Культурний герой як синтез ідеальної маскулінності у прозі Івана Франка.....	129
РОЗДІЛ ІІІ. ХУДОЖНЄ ВИРАЖЕННЯ МАСКУЛІННОСТІ: ПОЕТИКАЛЬНИЙ АСПЕКТ.....	141

	13
3.1. Мовленнєва репрезентація маскулінності.....	141
3.1.1. Комунікативна прагматика: стратегії і тактики спілкування чоловіків.....	142
3.1.2. Вербальна і невербальна поведінка чоловіків у розмові.....	160
3.2. Маскулінність у жіночій рецепції.....	179
3.3. Дескрипція чоловічої тілесності.....	189
ВИСНОВКИ.....	211
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	218
ДОДАТКИ.....	237

ВСТУП

Актуальність теми та стан її наукової розробки. Гендерні студії – це міждисциплінарний напрям культурологічного, соціологічного, історичного, політичного, психологічного, економічного й політичного аналізу, який ґрунтується на вивченні понять маскулінності, фемінності та андрогінності як соціокультурних і психологічних конструктів. Гендерні дослідження у літературознавстві відкривають нові перспективи в осмисленні характеротворення персонажів та міжособистісних взаємин у творі, дають можливість краще пізнати духовний світ автора, розкрити його світоглядні і творчі засади. Дослідження маскулінності (masculinity studies) як складової гендерних студій у літературознавстві передусім спрямоване на вивчення своєрідності чоловічого досвіду в художній творчості та дискурсу маскулінності національних літератур й окремих письменників.

«Студії маскулінності» як теоретичний напрям академічних досліджень почали формуватися у 70–80-х роках минулого століття. Узявши за основу деконструктивістський підхід до аналізу культури, теоретики masculinity studies розпочали фундаментальну ревізію традиційних гендерних стереотипів, які суттєво обмежували позиціонування чоловіка в соціумі, труднощів і проблем, пов'язаних із суспільною реалізацією та гендерною ідентичністю чоловіків. У працях теоретиків masculinity studies (Р. Бреннона, Р. Коннел, М. Кіммела, Е. Бадентер, І. Кона та ін.) проаналізовано соціокультурні механізми, що впродовж століть визначали типові чоловічі патерни поведінки, кваліфікуючи їх як нормативні, а з іншого боку, спричинилися до ототожнення чоловічого досвіду із загальнолюдським.

Аналіз дискурсів маскулінності та фемінності в історії літератури дає змогу виявити зв'язок художньої практики з позалітературною дійсністю та соціокультурними процесами, репрезентантом яких є автор твору. Тому актуальним для сучасного українського літературознавства є гендерний підхід до інтерпретації творчості передусім письменників-класиків, чиї твори допомагають побачити культурний зв'язок поколінь і зрозуміти закономірності зміни суспільних канонів, стереотипів та поглядів на роль чоловіка і жінки в українському соціумі, культурі й літературі.

Вивчення маскулінного дискурсу в прозовій творчості Івана Франка з такої перспективи відкриває нові грані не лише психології і творчого методу письменника, а й цілої культурно-історичної епохи. Адже персонажі Франкових творів репрезентують нові маскулінні типи, появу яких мотивовано соціально-економічними, політичними і національними чинниками розвитку Галичини XIX – початку XX ст. та авторськими уявленнями про природу і психоуклад чоловіка. Утім, досі немає комплексного літературознавчого перепрочитання прози Івана Франка в гендерній перспективі з урахуванням соціокультурних чинників, часу написання творів та його особистих поглядів на гендерні чоловічі ролі.

Дотепер найбільший інтерес для сучасного франкознавства з гендерного погляду становили здебільшого типи фатальної жінки та жінки-емансипантки. Натомість поза увагою дослідників залишалися осмислення, класифікація та інтерпретація чоловічих образів з погляду їх ідентичності, аксіологічних настанов, способів соціоінтеграції, психологічних мотивів, які формують маскулінний дискурс прозаїка. Проблема маскулінності у Франкових творах за своїм інтердисциплінарним і багатоаспектним засягом дає змогу актуалізувати й ширші питання, раніше не досліджені у франкознавстві, зокрема типології чоловічих психотипів, особливостей міжособистісних взаємин, гендерної психолінгвістики як одного з аспектів поетики характеротворення, соціально-історичної і ментальної генези окремих чоловічих образів, їх поетикального вираження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано у відділі франкознавства ДУ «Інститут Івана Франка НАН України» в межах науково-дослідної теми «Літературна і наукова спадщина українських письменників у європейському контексті (І. Франко, Т. Шевченко, П. Куліш, Н. Кобринська та інші)». Франківська енциклопедія (№ 0112U001636). Тему дисертації затверджено на засіданні бюро Наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 1 від 19 травня 2016 р.).

Метою дослідження є багатовимірне осмислення дискурсу маскулінності у прозі Івана Франка в контексті соціокультурного вияву, психологічної

наповненості, художньо-поетичальної репрезентації. Досягнення визначеної мети передбачає виконання низки **завдань**:

- 1) проаналізувати етапи розвитку та формування методологічно-поняттєвого апарату студій маскулінності;
- 2) визначити суть дискурсу маскулінності в художній прозі та верифікувати його ключові дефініції;
- 3) дослідити Франкове розуміння гендеру та еволюцію його поглядів на проблеми маскулінності, явлені в епістолярії, культурологічних, філософських, літературно-критичних працях;
- 4) здійснити типологічний аналіз і класифікацію чоловічих образів у Франковій прозі за різними критеріями;
- 5) осмислити концепцію маскулінності у психологічному та соціокультурному вимірах;
- 6) визначити риси чоловічого ідеалу у прозі Франка;
- 7) охарактеризувати своєрідність маскулінних моделей поведінки та комунікативних стратегій Франкових персонажів у взаєминах із чоловіками та жінками;
- 8) проаналізувати поетику характеротворення маскулінних персонажів (художні засоби зображення чоловічої тілесності, мовлення тощо).

Об'єктом дослідження в дисертації є художня проза Івана Франка (зокрема різні редакції творів), а також вибране листування, літературно-критичні, історичні й економічні розвідки письменника, дібрані за тематичним критерієм вираженості маскулінного дискурсу.

Предметом аналізу дисертації є маскулінність як соціокультурний конструкт та культурна метафора статі у системі образів Франкової прози.

Теоретико-методологічним підґрунтям стала низка різнодисциплінарних праць. Щоб зрозуміти природу і багатовимірність поняття «маскулінності», ми зверталися до напрацювань представників різних шкіл та напрямів філософії, психології, соціології, культурології й антропології, зокрема Е.Бадентер [4], С. де Бовуар [18], П. Бурдьє [21], П.Горностая [42; 43], М. Кіммела [88], С. Комарека [94], Р. Коннел [210], І. Кона [96], А. Роша [151], І. Тартаковської [163], М. Ткалич [168] та ін.

Також в основу дослідження лягли літературно-критичні та історико-літературні праці, сфокусовані на життєтворчості і психобіографії Івана Франка – Л. Бондар [19], Р. Голода [39], М. Госовської [46], Я. Грицака [52], Т. Гундорової [56], І. Денисюка [61; 62; 63], К. Дронь [67], В. Дуркалевич [70], М. Ільницького [81], Л. Каневської [83], Г. Левченко [110; 111], М. Легкого [114], В. Микицюка [127], Є. Нахліка [133], Т. Пастуха [140], Р. Піхманця [146], Б. Тихолоза [167], Р. Чопика [185], А. Швець [188]; проблемах художнього психологізму – Л. Кавун [82], Г. Ключека [89], Ю. Кузнєцова [108], М. Тарнавського [162], В. Фащенка [170]; гендерній проблематиці в літературі – М. Варикаші [25], А. Матусяк [142], С. Філоненко [171], О. Юрчук [203].

Методи дослідження. Мета й завдання, означені в дисертації, а також її теоретичне підґрунтя і специфіка досліджуваного матеріалу зумовили використання системного методологічного підходу, в якому поєднано загальнонаукові та суто літературознавчі методи. Типологічний метод застосовано у класифікації й гендерній характеристиці чоловічих персонажів для виявлення серед них спільних поведінкових та ментальних патернів. Елементи біографічного, психоаналітичного та історико-культурного методів залучено для виявлення автобіографічних елементів у художніх творах, а також особливостей історико-культурного періоду зламу ХІХ–ХХ століть й актуальних на той час гендерних ролей. Дискурс-аналіз у роботі застосовано як структуру для дослідження гендерної ідентичності персонажів, артикульованої у їхній мовленнєвій поведінці. За допомогою прийомів архетипного аналізу розглянуто актуалізацію міфу про культурного героя як синтезованого маскулінного ідеалу Франка. Додатково в роботі залучено структурний (для виявлення міфологічних структур, що лежать в основі образотворення маскуліnnих персонажів), семіотичний (при розгляді тілесності та знакової природи одягу персонажів) і герменевтичний методи (при тлумаченні різних аспектів маскуліnnості у контексті епохи).

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві запропоновано комплексне осмислення різних виявів маскуліnnості у прозі Івана Франка з урахуванням соціокультурного контексту

періоду його творчості (др. пол. XIX – поч. XX століття). Уперше визначено й теоретично обґрунтовано елементи гендерного аналізу маскулінності персонажів у Франковій прозі, конкретизовано поняття маскулінного дискурсу, проаналізовано притаманні для часу написання творів соціокультурні ролі чоловічих персонажів, на основі чого запропоновано їх типологію. Розширено параметри аналізу характерокреаційної техніки Франкових чоловічих образів з погляду психолінгвістики, системи міжособистісних взаємин і комунікації, опису тілесності, міфологем та архетипів. Парадигма художніх персонажів Франка, уже раніше експлікованих у франкознавчих студіях, доповнилася категорією різноманітних маскулісних типів із детально виписаними соціокультурними рисами і психологічними портретами.

Теоретичне та практичне значення дисертації полягає в обґрунтуванні та апробації на конкретному літературному матеріалі поняття дискурсу маскулінності в літературі, концептуалізації ключового терміна роботи – «маскулісний персонаж» – та виокремлення доміснантих ознак його психотипу. Результати дослідження можуть застосовуватися під час викладання навчальних курсів із теорії та історії літератури, спецкурсів, які стосуються гендерної проблематики в літературі, різноаспектного вивчення творчості Івана Франка, проблем психологізму і поетики тексту. Головні ідеї і стратегії цієї дисертації можуть стати підґрунтям для ширшої експлікації дискурсу маскулінності в літературі та на міждисциплінарному рівні, а також для теоретичних узагальнень гендеру як однієї з літературознавчих категорій дослідження образів персонажів.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною науковою працею, в якій розглянуто та проінтерпретовано особливості маскулісного дискурсу прози Івана Франка з урахуванням її соціокультурного підґрунтя й елементів біографії письменника. Основні положення та висновки роботи авторка сформулювала одноосібно, гіпотези та методики інших авторів, використані для обґрунтування запропонованих у дисертації концепцій, подано з відповідними посиланнями.

Апробація результатів дослідження. Ключові положення дисертації викладено в публікаціях у періодичних вітчизняних та іноземних виданнях,

оприлюднено в доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях: Всеукраїнській науково-практичній конференції «Комунікативний дискурс: наукова рецепція і стратегії дослідження» (7–8 квітня 2016 р., Київ); Всеукраїнській науковій конференції «Благословенний закуток нашого краю»: II-ий франкознавчий пленер. Гуцульщина (4–6 червня 2016 р., село Криворівня Верховинського району Івано-Франківської обл.); Міжнародному науковому конгресі «Іван Франко: Я єсть пролог...» (до 160-річчя від дня народження) (22–24 вересня 2016 р., Львів); XV Всеукраїнській науковій конференції молодих філологів «VIVAT ACADEMIA»: «Національно-визвольні змагання в українській літературі» (28 квітня 2017 р., Львів); Всеукраїнській науковій конференції «Поетика художнього тексту», присвяченій 100-річчю Херсонського державного університету (19 травня 2017 р., Херсон); Всеукраїнській науковій конференції «“А в сфері духа є лиш різноманітність” (текст, контекст, інтерпретація). IV-ий франкознавчий пленер)» (14–16 вересня 2018 р., село Криворівня Верховинського району Івано-Франківської обл.); XXXII щорічній науковій франківській конференції “«...Все, чим може вгору дух піднятися...»: Теоретичні та практичні аспекти актуалізації Франкової спадщини” (19 жовтня 2018р., Львів). Дисертацію обговорено на засіданні відділу літературного процесу та компаративістики і відділу франкознавства Інституту Івана Франка Національної академії наук України (протокол №8 від 10 грудня 2019 року).

Публікації. Результати дослідження викладено в 10 одноосібних публікаціях авторки, з них 8 основних (7 – у фахових виданнях України, 1 – в іноземному періодичному виданні) та 2 додаткових.

Обсяг та структура роботи визначаються її метою та завданнями. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (225 позицій) та додатків. Загальний обсяг роботи – 239 сторінок, з яких 226 становить основний текст.

РОЗДІЛ 1

ГЕНДЕРНІ СТУДІЇ ТА ДОСЛІДЖЕННЯ МАСКУЛІННОСТІ В ЛІТЕРАТУРІ

1.1. Формування, розвиток та концептуалізація гендерних досліджень

Наприкінці ХХ ст. у теоретико-філософській парадигмі гуманітарних наук Європи та США відбувся так званий культурологічний поворот, наслідком якого стало «розмивання» наукових меж та зародження міждисциплінарних досліджень. Аналіз суспільних явищ перестав бути проблемою лише соціології, економіки та політології, адже до вивчення взаємозв'язку людини з культурою та суспільством долучилися літературознавство, філософія, культурологія й антропологія. Одними з найпоширеніших міждисциплінарних напрямів стали гендерні студії (gender studies), які впродовж останніх років активно інтегруються в різні сфери наукових знань, зокрема й літературознавчих.

Гендерні студії виокремилися з феміністичних досліджень і сфокусувалися на проблемах «ідентичності та репрезентацій, конструкціях маскулінності та фемінності в міжнародному масштабі, сім'ї, праві та різних дискурсах гендеру <...> феміністському русі і феміністській теорії [38, с. 86]. Так само й академічне дослідження гендеру почалося у 1980–1990-х роках ХХ ст. саме з феміністичних студій, представники яких привернули увагу науковців до вивчення проблем раси та класу, гендеру і влади, суспільних стереотипів та багатьох інших, які й зараз є ключовими у гендерних студіях. Саме феміністки першими звернули увагу на необґрунтованість соціальних чинників чоловічого домінування та жіночого підпорядкування самим лише біологічним детермінізмом. Окрім того, у працях дослідниць-феміністок, зокрема у фундаментальному дослідженні Сімони де Бовуар «Друга стаття», уперше з'явилися тези про соціальне конструювання статі, відмінності між біологічними задатками та соціально сформованими нормами (жінкою не народжуються: нею стають) [18, с. 216]. Теоретики фемінізму також запропонували вживати терміни «маскулінність» та «фемінність» як суспільні еквіваленти пов'язаних із біологічною статтю понять «чоловіче» та «жіноче». Як

зазначає Ірина Добропас, «у дискусіях, що точилися у феміністичній теорії з введенням поняття “гендер” (1970–1980-ті роки), йшлося не про заміну поняття біологічної статі гендером, а лише про її доповнення цим поняттям» [65, с. 57].

Термін «гендер» у значенні соціальної статі став відомим завдяки напрацюванням американських психологів Дж. Мані (Money, John. (1952). *Hermaphroditism: An Inquiry into the Nature of a Human Paradox*. Thesis (Ph.D.), Harvard University) та Р. Столлера (Stoller, Robert (1968). *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*, Science House, New York City), які незалежно один від одного дійшли висновків про можливість відмінностей між самоусвідомленням особи як представника певної статі (гендерною ідентичністю) та її дійсною біологічною статтю. Термін «gender» дослідники запозичили з граматики англійської мови, де він вживається у значенні категорії граматичного роду, на означення ж біологічної статі в англomовному дискурсі існує лексема «sex». Оскільки в українській науковій парадигмі немає еквівалентного терміна, а вислів «соціальна стать» є радше дефінітивним, слово «гендер» уживається як калька з англійської.

За словами гендерного соціолога М. Кіммела, «гендер пов’язаний зі змістом, який ми вкладаємо у відповідні відмінності в рамках культури. Стать – це самець і самиця, гендер – це маскуліність і фемінність... те, що означає бути чоловіком і жінкою <...> Гендер потрібно розглядати як нестійку сукупність сенсів і манер поведінки, яка безперервно зазнає певних змін. Гендер – це щось таке, що чинять, а не те, що мають» [88, с. 64]. На перформативності гендеру також наголошують К. Вест і Д. Зіммерманн у спільному дослідженні «Творення гендеру». За їхніми словами, «творення гендеру (doing gender) включає в себе комплекс соціально контрольованих дій (у сприйнятті, мікрополітиці та взаємодії), метою яких є вираження чоловічої та жіночої “природи”» [169, с. 194]. Вперше ж теорію перформативності запропонувала Джудіт Батлер, визначивши гендер як результат багаторазових перформативних дій, які забезпечують видимість його природності [208]. Як слушно підсумовує словникову статтю під гаслом «гендер» Ольга Вороніна, поняття гендер позначає, по суті, і складний соціокультурний

процес формування (конструювання) суспільством відмінностей у чоловічих і жіночих ролях, поведінці, ментальних та емоційних характеристиках, і сам результат – соціальний конструкт гендеру [30]. Дослідниця також виділяє три підходи до його розуміння:

- 1) гендер як соціальна конструкція через механізми соціалізації, розподілу праці, гендерних ролей, масмедіа, стереотипізування;
- 2) гендер як мережа, структура або процес, тобто розуміння гендеру як стратифікаційної категорії разом з іншими стратифікаційними категоріями;
- 3) гендер як культурна метафора у філософських і постмодерністських концепціях [164].

Відповідно гендерологія – це міждисциплінарна наукова галузь, яка вивчає психологічну і соціологічну проблематику гендерного розвитку особистості. Вона досліджує жіноче і чоловіче як психологічні утворення та конструкти культури [168, с. 13]. Об'єктом дослідження гендерології є чоловіки та жінки, а предметом – їхні соціальні, економічні, політичні та інші проблеми, а також взаємини. На момент формування завдання гендерології, як і феміністичних студій, ґрунтувалися передусім на дослідженнях жіночих соціальних ролей, відстоюванні жіночих прав та вивченні ролі жінки в історії і літературі. Проте сучасні студії гендеру, зберігаючи безпосередній зв'язок із феміністичною теорією, усе ж виходять далеко поза її межі. Адже проблеми жіночої ідентичності та суб'єктивності, питання про соціокультурні чинники конструювання гендеру, що їх порушували феміністки, спонукали й до переосмислення гендерної й суспільної ролі чоловіків, «а вже у другій половині 70-х років XX століття у США виокремилися маскулінні студії – дослідження утисків чоловіків і проблематики культивованих у культурі Заходу деструктивних стереотипів чоловічості» [142, с. 11]. За словами американської дослідниці Гелени Гарфінкел (Helena Gurfinkel), студії з маскулінності (masculinity studies) є міждисциплінарною галуззю культурного, соціального, історичного, політичного, психологічного, економічного та художнього аналізу, спрямованою на вивчення конструктів маскулінності в спільнотах усього світу в різні історичні

моменти й зосередженою на дослідженні напружених та складних взаємозв'язків між гегемонною маскулінністю і підпорядкованими їй маскулінностями [217].

Маскулінність здавалася зрозумілою, природною і протилежною до фемінності, однак за останні 30 років ця істина зруйнувалася. Відповідь на запитання, чому впродовж такого тривалого часу самі чоловіки не займалися вивченням проблеми маскулінності, дав соціолог Д. Морган: «<...> чоловіки неохоче вивчали власну стать тому, що чоловіче мислення схильне до універсалізації та абстрагування, а також через неготовність чоловіків досліджувати свої почуття та емоції» [128, с. 154–155]. Однак уже на початку 1990-х рр. теоретики гендеру почали порушувати «чоловічі питання», які до того часу здавалися або неважливими, або очевидними. Так виникли дискусії про множинність маскулінностей та їхнє функціонування в різних культурах і часових проміжках. Окрім того, виявилося, що не лише жінки потерпають від гендерних стереотипів та несправедливих і викривлених суспільних канонів, адже чоловіча гендерна роль є не менш травматичною, пов'язаною з необхідністю впродовж тривалого часу підтверджувати свою маскулінність через владарювання, домінування, заперечення фемінності чи опонування їй. У сучасних студіях маскулінності аналізують етапи її становлення, історичні кризи та стратегії формування маскулінних ідеалів.

Серед дослідників немає усталеного підходу до визначення терміна «маскулінність». Попри спільні концептуальні точки опори, кожна дефініція вживається у ширшому чи вузкому значенні. Скажімо, у словнику гендерних термінів зазначено, що «маскулінність – це комплекс відносин, характеристик поведінки, можливостей і очікувань, що детермінують соціальну практику тієї чи іншої групи, об'єднаної за ознакою статі. Іншими словами, маскулінність – це те, що додано до анатомії для одержання чоловічої гендерної ролі» [154]. Девід Гілмор визначає маскулінність лаконічніше, як утверджений спосіб бути дорослим чоловіком у будь-якому суспільстві [215]. Соціологиня Ірина Тартаковська акцентує на ролі суспільних експектацій, визначаючи маскулінність як «певний набір практик і уявлень, які відповідають на питання про те, що значить бути правильним чоловіком у цей час і в цьому соціальному оточенні» [182]. Тому

I. Кон із метою усунення термінологічної та поняттєвої плутанини запропонував розглядати маскулінність як систему описових, приписуваних та бажаних ознак, виділивши кожен з них в окрему категорію:

1) дескриптивну (описову), що визначає маскулінність як сукупність поведінкових і психічних рис, властивостей і особливостей, об'єктивно притаманних чоловікам на відміну від жінок;

2) аскриптивну (приписувану) – маскулінність як елемент символічної культури суспільства, сукупність соціальних уявлень, установок і вірувань у те, ким є чоловік, які риси йому притаманні;

3) прескриптивну (бажану) як систему приписів, які конструюють не середньостатистичного, а ідеального «справжнього» чоловіка, нормативний еталон «чоловічості» [98].

Відсутність уніфікованого визначення маскулінності та єдиного набору поведінкових і ментальних рис, які із нею асоціюються, зумовлена тим, що «у межах одного суспільства в будь-який історичний момент співіснують декілька розумінь маскулінності й фемінності» [88, с. 15]. Адже чоловіки не народжуються із закладеною у їхню генетику гендерною роллю. Це радше, за словами Дж. Бейнона, спосіб їхнього «окультурення», що конструє коди їхньої соціальної поведінки, які вони починають відтворювати за допомоги прийнятих для культури способів [206]. Тобто поняття маскулінності пов'язане зі суспільною свідомістю, історично сформованими ментальними, аксіологічними стереотипами та нормами гендерно-рольової соціалізації чоловіків. Натомість стереотипний шаблон маскулінності як антифемінності свідчить про обмеженість підходу до гендерних ідентичностей, адже замість аналізувати відмінності між різними формами маскулінності чи фемінності на певному історичному зрізі, їх порівнюють між собою як щось універсальне й незмінне, притому взаємовиключне. Ми ж погоджуємося з Юлією Крістевою в тому, що «відмінність між обома статями – не прірва, це не дві раси, що воюють між собою: “чоловік” є в “жінці”, “жінка” – в “чоловікові”» [106, с. 458].

Функціонування різних маскулінних моделей забезпечує ціла низка чинників, які, на думку Дж. Бейнона, визначають маскулінність як культурний текст. Дослідник у формі кругової схеми подав сфери, через які ми «прочитуємо» маскулінність і в яких вона реалізується.

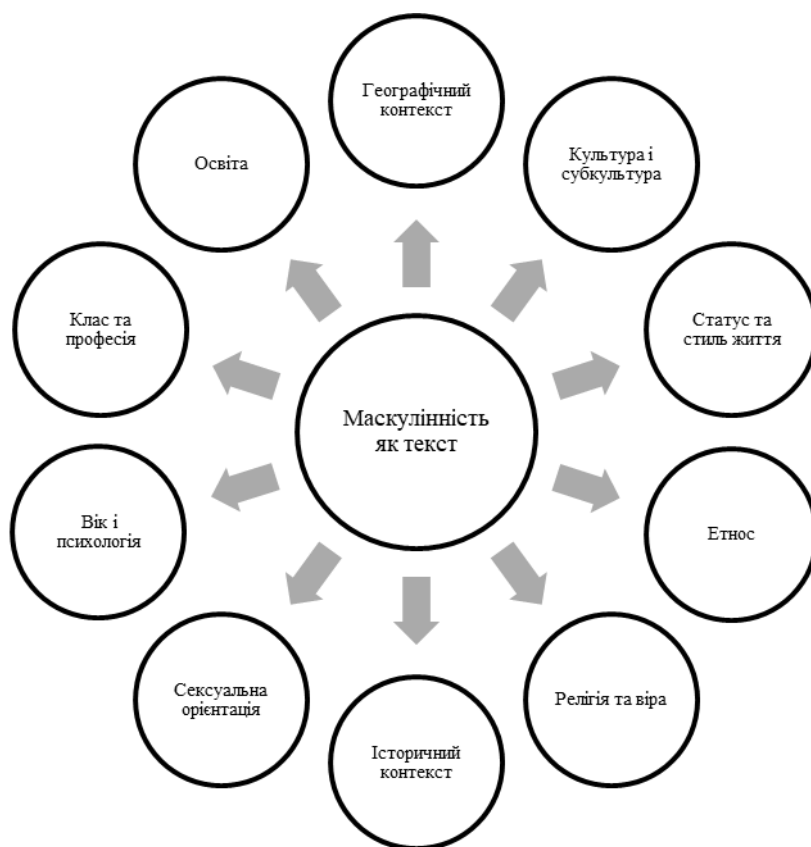


Схема Дж. Бейнона «Основні чинники, які формують маскулінність» [206, с. 10].

До того ж, саме в межах культури формуються уявлення про нормативну маскулінність – ідеал суспільних диспозицій, до якого мають прагнути всі чоловіки. Р. Бреннон сформулював такі обов’язкові елементи нормативної маскулінності:

1) «Без бабства» («no sissy stuff») – чоловік повинен уникати всього жіночного.

2) «Великий бос» («the big wheel») – чоловік повинен досягати успіху й випереджати інших чоловіків.

3) «Міцний дуб» («the sturdy oak») – чоловік повинен бути сильним і не показувати слабкості.

4) «Всип їм гарячих» («give'em hell») – чоловік повинен бути крутим і не боятися насильства [176, с. 207].

Маскулінність має різні моделі і лише одна з них є гегемонною, тобто займає панівне становище у конкретній соціокультурній чи національній спільноті. Бо, як наголошує П. Бурдьє, «маскулінність – це перформенс, за допомогою якого чоловіки обманюють не так жінок, як себе самих та один одного. Чоловік постійно повинен доводити іншим чоловікам, що він “справжній”, що він відповідає нормам групи “справжніх чоловіків”» [21, с. 307]. Втім, намагання відповідати вимогам цієї групи не завжди сприяє успішній реалізації чоловіка в житті, значно частіше це закінчується цілковитим особистим фіаско.

Однією з найавторитетніших дослідниць гендеру, яка чи не першою почала вивчати феномен маскулінності, є Райвін Коннел¹. У працях «Маскулінності» [211], «Чоловіки і хлопці» [212], «Гендер і влада» [210] вона досліджує соціальні механізми впливу на чоловіків, соціальні експектації, які формують певні канони маскулінності тощо. Також Р. Коннел доводить, що наявність влади в одних чоловіків та її відсутність в інших сприяє внутрішньогендерній нерівності й домінуванню маскулінних рис, безпосередньо пов'язаних із владою: жорстокості, наполегливості, пріоритетів сили та статусу, змагальності. На думку дослідниці, саме чоловіки з такими рисами претендують на статус гегемонної маскулінності, натомість поведінка чоловіків, чия маскулінність «не дотягує» до гегемонних ідеалів або зумисно їм суперечить (сексуальні чи національні меншини), на думку Коннел, є моделлю маргіналізованої маскулінності. Окрім цих двох варіантів, авторка виділяє ще підпорядковану маскулінність та маскулінність співучасників як своєрідні середні ланки, які допомагають творити гегемонію, однак самі не сягають її вершин. Отже, авторка доходить логічного висновку, що не існує єдиної моделі маскулінності, яка трапляється повсюдно. Необхідно говорити про “маскулінності”, а не про маскулінність. Адже різні культури й історичні періоди конструюють гендер по-різному [199]. Твердження про існування багатьох маскулінностей стало одним із домінантних дослідницьких підходів у гендерних

¹ Дослідниця також відома як Роберт Вільям Коннел, саме під цим іменем вийшла більшість праць, а вже з 2005 р., після зміни статі, вона почала публікуватися як Райвін Коннел (Raewyn Connell).

студіях та дало поштовх до крос-культурного та порівняльно-історичного вивчення маскулінних норм поведінки, тілесності та гендерних ролей.

Аналіз суті поняття «маскулінність» та його трансформацій на різних історичних зрізах містить праця Елізабет Бадентер «Чоловіча сутність». Бадентер доводить, що у вислові Сімони де Бовуар «жінкою не народжуються: нею стають» цілком слушно можна зробити заміну, адже «для того щоб стати чоловіком, особа мусить виконати важку роботу. Маскулінність не дається просто так, вона має формуватися, “вироблятися”. Отже, чоловік є рукотворним продуктом, який відрізняється від творіння природи, і як такий постійно наражається на ризик бути визнаним продуктом із дефектом, подібним до браку виробництва, із дефектом у чоловічому оснащенні» [3, с. 13]. Авторка розглядає девіантні форми маскулінності, серед яких виокремлює: травмовану маскулінність з її варіантами (крутий чоловік, м'який чоловік, гомосексуаліст) та маскулінність тих, які змирилися з існуванням в одній особі чоловічих і жіночих рис (співвідноситься з поняттям «джентльмен»). На відміну від гегемонного маскуліного типу, «примирений» чоловік не сприймає гостро та критично свої жіночі риси і може поєднувати їх із чоловічими. Він не вважає усе чоловіче кращим і, тим більше, не самостверджується за рахунок приниження жінок. На думку Бадентер, шлях до такої маскулінності лежить через набуття двостатевості, яка у її розумінні є гармонійним поєднанням жіночого та чоловічого первнів (відповідно до Юнгової концепції *anima/animus* [201]), що сприяє психологічному здоров'ю та стабільному розвитку чоловіка. Дослідниця також критикує ставлення відомої американської психологині Сандри Бем до андрогінності як «відсутності статі». Для Бем «маскулінність і фемінність – це радше стереотипні дефініції, вкорінені в культурні практики, ніж особистісні структури, вкорінені в індивідуумі, а натомість андрогінність – абсолютна байдужість до культурних дефініцій, а не інтеграція маскулінності й фемінності» [13]. Бадентер стверджує, що двостатевість людської істоти зовсім не є «невизначеним родом» чи одночасним буттям жінкою і чоловіком, це чергування жіночої та чоловічої складових залежно від ситуації [3, с. 270]. Вважаємо такий підхід найбільш прийнятним для

порозуміння між статями та одним із допоміжних пунктів на шляху до гендерної рівності.

У книзі «Гендероване суспільство» американський соціолог М. Кіммел, опираючись на дослідження таких своїх попередників, як Р. Коннел, К. Джилліган, Дж. Лобер, К. Мак Кінон, І. Гофман та інших, описав не лише значення різних гендерних понять, а й чітко та послідовно показав, що, попри фактичну присутність чоловіків у всіх соціальних інституціях, вони постають передусім як представники різних суспільних категорій і майже ніколи власне як чоловіки. Автор справедливо зауважував, що «ми продовжуємо вдавати, начебто поняття гендеру застосоване лише до жінок. Певна річ, настав час унаочнити гендер для чоловіків» [88, с. 64]. М. Кіммел цілком слушно звертає увагу на те, що гендерна нерівність не є причиною гендерних відмінностей, а якраз навпаки – відмінності є наслідком сконструйованої суспільством нерівності. Тому задля досягнення рівності між чоловіками й жінками потрібно досліджувати не лише особливості біологічної диференціації статей, а й соціокультурну гендерну варіативність на діяхронному та синхронному зрізах. Крім того, дослідник зауважив, що, вивчаючи ті чи ті суспільні явища, пов'язані з чоловіками, науковці майже ніколи не вдаються до їх гендерного аналізу. Як приклад він наводить університетські курси з англійської літератури, у яких надзвичайно популярними є проблеми гендеру у творах сестер Бронте. Натомість маскулінності та пов'язаних із нею чоловічих проблем у творах Чарльза Діккенса, зокрема його поглядів на батьківство і сім'ю, фактично не розглядають, а основну увагу здебільшого зосереджують на висвітленні соціальних питань. Наведений приклад стосується й українського літературознавства, гендерні студії в якому донедавна були репрезентовані виключно феміністичним осмисленням жіночої літератури.

Упродовж останніх років дослідження в галузі гендерології та вивчення маскулінності активізувалися в Польщі та Росії. Центрами гендерних студій у Польщі є Варшавський та Вроцлавський університети, а також Центр філософії та соціології Польської Академії наук. У широкому філософському контексті психоаналізу, постструктуралізму та фемінізму розглядає поняття «стать» та

«гендер» польський філософ П. Дибел. Дослідник намагається простежити зв'язок між статтю культурною, як він називає гендер, та статтю біологічною, опираючись на психоаналітичні погляди З. Фрейда та Ж. Лакана, а також аналізує концепти «чоловіче» й «жіноче» в культурі, беручи за основу психоаналітичні та постструктуральні концепції Ю. Крістевої. У третьому розділі своєї книги «Загадка “Другої статі”» [213] він висловлює оригінальні міркування про зв'язок чоловічої соціальної ролі з логікою побудови метафори, а жіночої – з метонімічною основою, через що їхні культурні дискурси не є співмірними. Адже якщо функція метафори – створити нове значення, а творити культуру й науку впродовж віків мали право лише чоловіки, то метонімія дослівно означає перейменування, тобто нічого нового не творить, тому жіночу природу вважали всього лише іншим, менш вартісним варіантом чоловічої. Широкий спектр питань, пов'язаних з особливостями конструювання маскулінності в Польщі, порушено у колективній монографії «Карусель з чоловіками. Проблематика маскулінності у польських соціологічних дослідженнях» [218] за редакцією Катажини Войніцької. У цьому виданні проаналізовано (не)нормативні форми маскулінності в публічній та медіасферах, бо саме вони мають найбільший вплив на формування гендерних стереотипів та маскулінних ідеалів у сучасній Польщі. Варто зазначити, що польські дослідники не табуують гострих тем, таких як девіантні форми маскулінності, аналіз практик одностатевих стосунків чи першого сексуального досвіду жінок.

Російські гендерні студії також зосереджені на широкому спектрі питань із різних наукових галузей. Серед пріоритетних напрямів – соціальна психологія гендеру, яка займається вивченням ролей та ідентичностей, соціалізації чоловіків та жінок у контексті цієї проблематики. Одним із найавторитетніших дослідників гендеру в Росії є соціолог І. Кон, автор ґрунтовних розвідок про сексуальність та маскулінність. Кон зацікавився цією тематикою ще наприкінці 70-х рр., отже, впродовж більше ніж тридцяти років він активно впроваджував у російську науку термінологію та методологію гендерних досліджень. Крім того, розробив не лише її теоретичні аспекти, а й досліджував типологію гендерних ідентичностей

російських чоловіків, аналізував проблеми батьківства, гомосексуальності, самоідентифікації та кризи маскулінності. Ілюстративним матеріалом для теоретичних висновків І. Кона слугували персонажі художньої літератури, постаті з Біблії та історичних джерел, що допомогло йому простежити за сучасною трансформацією гендерних норм і стереотипів, зрозуміти їх генезу та культурно-історичні варіації.

В Україні вивчення гендеру розпочалося у середині 90-х років і на початковому етапі зосереджувалося головню на питаннях фемінізму у спеціально заснованих в Києві Центрі гендерних студій Соломії Павличко та Інституті гендерних досліджень, а також харківському Центрі гендерних досліджень. Надалі гендерні студії почали входити до університетських програм, завдяки чому з'явилися ґрунтовні тематичні монографії, підручники та перекладні хрестоматії. Зусиллями співробітників Інституту гендерних досліджень у 2004 р. вийшов посібник «Основи теорії гендеру» [136], у якому послідовно та всеохопно висвітлено біологічні, психологічні та соціокультурні чинники гендеру, описано етапи формування гендерних студій і проаналізовано сфери, в яких формуються гендерні ідентичності, ролі та стереотипи: сім'я, політика, ЗМІ, економіка, культура та мистецтво. 2003 р. в Інституті історичних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка було видано хрестоматію «Гендерний підхід: історія, культура, суспільство» [35], що містить уривки із праць іноземних авторів та публікації вітчизняних науковців. Регулярно з'являються тематичні періодичні видання. Зокрема культурологічний часопис «І» присвятив кілька номерів гендерним питанням, із 2003 року також виходить гендерний журнал «Я», а другий номер книгознавчого часопису «Коло» у 2013 р. опублікували під назвою «Всередині статей більше відмінностей, ніж між ними». Такі видання популяризують гендерні дослідження в Україні через іноземні публікації і залучають до співпраці молодих українських авторів, що допомагає оновити та розширити теоретичну й методологічну базу вітчизняної гендерології.

Окрім того, впродовж 2018–2019 років в українському перекладі вийшло одразу дві знакові книги про маскулінність – чеського біолога С. Комарека

«Чоловік як еволюційна інновація? Есеї про чоловічу природу, сексуальність, життєві стратегії та метаморфози маскулінності» [94], яка пояснює чоловіків передусім як біологічний вид, та французького історика А. Роша «Перша стаття. Зміни та криза чоловічої ідентичності» [151], присвячена формуванню сприйняття чоловіків у суспільстві на прикладі французької історії.

Сучасний етап дослідження гендеру спрямований на подолання міжстатевої та внутрішньостатевої нерівності; на спростування стереотипних уявлень про те, що означає бути чоловіком або жінкою, а натомість зберігати свою внутрішню самість і духовну цілісність, збагачувати свою сутність та відкрити себе для нового соціального й культурного досвіду. Відтак означена проблематика завдяки своєму міждисциплінарному характеру стала частиною не лише соціології та психології, а й лінгвістики та літературознавства.

1.2 Категорія маскулінності в літературознавстві: історія, термінологія, проблематика

Комплексне вивчення гендерної проблематики в літературознавстві розпочалося з 80-х років ХХ ст., основою для чого стали феміністична критика, філософські концепції постструктуралізму та деконструктивізму, психоаналізу й екзистенціалізму. Дві школи феміністичної критики – французька (Ю. Крістева, Л. Ірігаре, Е. Сіксу) та американська (Е. Шовалтер, А. Колодни, С. Губар, С. Гілберт) розробили різні варіанти гендерного аналізу літератури, акцентуючи, відповідно, на філософсько-теоретичних (французька школа) та поетико-історичних (американська школа) аспектах дослідження. На основі концепцій цих двох шкіл, їхньої методології і термінології, виокремилися гендерні студії, які розширили проблемне коло питань завдяки дослідженню маскулінності, «адже лише повне співвідношення статевих стосунків, вчинків та форм діяльності допоможе пізнати гендерну систему суспільства» [4, с. 26].

Гендерні студії з акцентом на вивченні маскулінності найбільше поширені в американському літературознавстві. Причому увагу науковців привертають не лише американська та англійська літератури, багато праць присвячено вивченню

маскулінності у літературах Росії, Франції, країн Сходу. Спектр порушених проблем також доволі різноманітний: від аналізу чоловічих емоцій до маскулінних міфів та змінних маскулінних образів у літературі різних епох. Помітно виділяється своєю тематикою та її ґрунтовним висвітленням книжка Дженіфер Вут «Маскулінність та емоції у новітній англійській літературі» [225]. Авторка сфокусувала свою увагу на літературній репрезентації чоловіків різних соціальних класів у момент, коли ті виявляють сильні емоції, зокрема проливають сльози. На прикладі англійської літератури Нового часу Дж. Вут показала, як культурні чинники змінювали реєстр дозволених для чоловіків емоцій, починаючи від образів жорстокого воїна – і до дворянина та джентльмена. На вивченні маскулінних образів британської літератури (Беовульф, Гамлет, Зелений Лицар) ґрунтується праця Девіда Роузена «Мінливі уявлення про маскулінність» [222]. Роузен доводить, що намагання персонажів вирішити протиріччя між маскулінними ідеалами та їхнім власним досвідом зазнають невдачі, і це зазвичай становить основу конфлікту твору. У праці обґрунтовано: гендерна критика має вивчати літературу і як джерело конструювання маскулінностей, і як архів уже успадкованих, прийнятих суспільством маскулінних моделей. Культурологічний аналіз маскулінностей здійснив Джозеф Плек у своїй книзі «Міф маскулінності» [221].

Деякі науковці (Анна Бужинська [20], Міке Баль [205]) вважають гендерні дослідження сегментом культурологічних студій (cultural studies), які виникли у теорії літератури внаслідок «культурологічного перевороту», напряду, для якого характерне поєднання культурної проблематики з політичними питаннями, дослідження текстів у зв'язку з «цінностями, інституціями і практиками, повсюдно присутніми у культурі» [216, с. 227]. Попри те, що на розвиток гендерних студій, як і культурологічних, значний вплив мали ідеї М. Фуко та П. Бурдьє (концепція дискурсу, співвідношення суб'єкта та влади, соціалізація тіла), все ж їхні завдання та підходи до художнього аналізу тексту відрізняються. Позаяк культурологічна критика розглядає літературу як «місце перетину різноманітних культурних дискурсів» [20, с. 447], натомість гендерні дослідження спрямовані лише на

дискурси маскулінності та фемінності, отже, є менш плюралістичними у методологічних та концептуальних підходах.

Гендерні студії в українському літературознавстві – відносно нова дослідницька галузь, яка сформувалася на початку 90-х років минулого століття завдяки інтересу таких дослідниць, як Соломія Павличко, Ніла Зборовська, Тамара Гундорова, Віра Агеєва до ідей феміністичної критики. Вони розширили методологічне й історичне поле аналізу тексту, адже завдяки їхнім публікаціям в українській науці про літературу актуалізувалися імена жінок-письменниць, зросла увага до особливостей жіночого письма та його реценції. Хоча ґрунт для подальшого дослідження гендерних питань у літературі підготував ще Іван Франко в другій половині XIX ст., звернувши увагу на проблеми фемінізму, емансипації та жіночого письма у своїх розвідках «Жіноча неволя в руських піснях народних», «Задачі і метод історії літератури», «З остатніх десятиліть XIX віку» та ін.

Вітчизняні літературознавці-гендерологи здебільшого фокусували свою увагу на жіночому письмі та феміністських концепціях жінки як Іншої, вбачаючи завдання гендерного літературознавства у визначенні специфіки жіночої творчості, реконструкції історії жіночої літератури, аналізі текстів жіночої прози задля актуалізації поняття жіночого письма [176, с. 15]. Безумовно, ці завдання є пріоритетними, однак вважаємо, що їх ставить перед собою насамперед феміністична критика. Натомість представники гендерних студій у літературознавстві мають враховувати також своєрідність чоловічого письма та художнього моделювання маскулінних образів, тяжіючи до дослідницької різноаспектності для того, щоб виявити, як гендер «конструюється і відтворюється у соціальних процесах та як це впливає на жінок і чоловіків» [164] у контексті певної доби і відображається у художньому творі. Зокрема, на прикладі «гендерно диференційованих типів особистості, суспільства, артикуляції проблем, пов'язаних із гендерною стратифікацією» [186, с. 84].

Погоджуємося з критичним спостереженням О. Шаф, що ототожнення феміністичного та гендерного підходів до вивчення літератури, відсутність чіткого усвідомлення завдань і методики власне гендерного літературознавства

зумовлюють аморфність «феміністично-/гендернокритичного» вітчизняного дискурсу. За словами дослідниці, він сформувався на початку ХХІ ст., але так і не поширився в українській науці, часто зазнаючи критики від представників традиційного літературознавства [186, с. 84]. Слушно зауважує і відома польська дослідниця-україністка Агнешка Матусяк, що попри уже тривалу традицію вітчизняних гендерних студій, «проблема маскулінного дискурсу в українському літературознавстві перебуває на маргінесі, дослідникові необхідно відкривати те, про що в західній, російській і частково польській літкритиці вже давно написано» [142, с. 12]. Намагаючись вписати маскулінність в українське літературознавство, А. Матусяк видала колективну монографію під назвою «Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу: Культура й література ХІХ–ХХІ століть» [142], в якій різносторонньо висвітлено історичні трансформації суспільних норм та стереотипів, пов'язаних з уявленнями про маскулінність, проаналізовано специфіку українських маскулінностей та їхню трансформацію, образну модифікацію в літературі від кінця ХІХ – до ХХІ ст. Важливим для аналізу маскулінного дискурсу в літературі також є збірник статей «Чоловік і маскулінність у площині тексту» (Бердянськ, 2014) [184]. У ньому вміщено статті як молодих науковців, так і знаних дослідників гендеру з України, Росії та Білорусі, які порушують поліаспектну проблематику маскулінних репрезентацій у пострадянській і сучасній літературах.

Серед найпомітніших літературознавчих праць на гендерну тематику, опублікованих протягом останнього часу в Україні – книжки Ольги Башкирової «Гендерні художні моделі сучасної української романистики» [10], Софії Філоненко «Масова література в Україні: дискурс/гендер/жанр» [171], Олени Юрчук «У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії» [203], Марти Варикаші «Гендерний дискурс у літературі non-fiction» [25], дисертація Юлії Гончар «Гендерна інтерпретація художнього світу Тараса Шевченка» [41], а також колективна монографія І. Грабовської, Т. Купцової і Т. Талько «Репрезентація архетипів у гендерних стереотипах української культури» [49]. Хоча маскулінність у них не є центральним концептом, проте в цих

роботах означено категоріальні та теоретико-методологічні підходи до її літературознавчого й культурологічного аналізу.

Отже, перед вітчизняними літературознавцями-гендерологами постає відповідальне завдання: розширити діапазон наукових досліджень, не обмежуючись суто феміністичною проблематикою, а застосовуючи принципи гендерного аналізу й до чоловічої ідентичності. Розуміємо, що таке розширення дослідницьких обріїв одразу потребуватиме термінологічного, дефінітивного, концептуально-проблемного узгодження та уніфікації, позаяк уже на першому етапі виникає безліч запитань: чи маскулінність тотожна чоловічості? Чи кожен чоловік є маскуліним, а чи це лише прерогатива «справжніх», ідеальних чоловіків? А хіба літературознавство не вивчає чоловічої літератури, не розглядає чоловічих персонажів? Самі ці питання й пошук відповідей на них доводять існування багатьох лакун у системі гендерних знань та гендерних досліджень у літературознавстві, які потребують ретельного і глибокого осмислення. Передусім варто уточнити та обґрунтувати термінологію, якою послуговуватимемося в роботі.

Термінологічний апарат гендерного літературознавства доволі строкатий, адже, як слушно зауважує М. Варикаша, воно спирається на дефініції, вже вироблені іншими науками, зокрема філософією та соціологією. Погоджуємося з дослідницею в тому, що «на сьогодні вже визначилися і властиво літературознавчі категорії для аналізу гендерного дискурсу» [25, с. 18–19]. Більшість термінів, які вживаємо в дисертації (гендер, маскулінність, дискурс, гендерні стереотипи, гендерна ідентичність, гендерна роль, гендерлект, маскуліний образ, маскуліний тип) є міждисциплінарними, тому їх дефініція може варіюватися. Це стосується й терміна «гендер». Його розуміють водночас як процес і як систему, компонентами якої є гендерні стереотипи, гендерні норми, гендерні ролі та гендерна ідентичність. Для літературознавства важливим є постструктуралістське розуміння гендеру як «культурної метафори статі».

Один із центральних термінів гендерних студій – *маскулінність* – і досі не має усталеного визначення. Кожен дослідник трактує це поняття у ширшому чи

вужчому контексті, наголошує на актуальності різних аспектів його розуміння. Маскулінність розглядають і як норму («правильний чоловік»), і як очікування, яким він повинен бути, і як загальне поняття чоловічого етосу. На основі соціологічних та психологічних концепцій, а також враховуючи філософське трактування гендеру у значенні культурної метафори статі, у дисертації визначаємо *маскулінність* як один з елементів культури, сукупність психофізіологічних і поведінкових ознак, які приписують чоловікам та які є змінними, залежно від соціокультурного і часового контексту.

Розуміння маскулінності пов'язане із взаємодоповнюваними поняттями *гендерної ідентичності* та *гендерної ролі*. «Гендерна ідентичність – це переживання власної відповідності гендерним ролям, тобто сукупностям суспільних норм і стереотипів поведінки, характерних для представників певної статі (або таким, що приписуються представникам певної статі суспільно-історичною чи соціокультурною ситуацією)» [43, с. 134]. Натомість гендерна роль (маскулінна та фемінна) – це соціально репрезентована й усвідомлена гендерна ідентичність індивіда. Говорячи про гендерні ідентичності та ролі у літературі, ми насамперед звертаємо увагу на ідентичність автора, на те, з яким гендерним комплексом практик він себе ототожнює, та чи впливає ця самототожність на його письмо. Адже статева належність не обов'язково детермінує манеру письма. Скажімо, у жінок-письменниць нерідко можна простежити чоловічий тип творчості і навпаки.

Небажання виконувати суворо регламентовані гендерні ролі – проблема, порушена у багатьох творах, передусім тих, де протагоністкою є жінка-емансипантка, яка бажає позбутися застарілих патріархальних патернів поведінки. Проте й персонажі-чоловіки нерідко перебувають у конфлікті зі самими собою, спричиненим кризою ідентичності, невідповідністю вимогам маскулінної ролі, чи радше *стереотипам маскулінності* – спрощеним, стійким, емоційно забарвленим образами поведінки й рис характеру чоловіків [31, с. 84].

Тому вивчення маскулінних образів у літературі нерозривно пов'язане з аналізом гендерних стереотипів, за допомогою яких, чи уникаючи яких, автор

творить ці образи. І саме на основі художніх текстів можна скласти уявлення про стереотипні риси маскулінності та їхню трансформацію впродовж тривалого історичного періоду.

Маскулінний образ у художньому творі репрезентує чоловічу гендерну роль, якою автор наділяє персонажа, застосовуючи засоби художнього психологізму та поетики характеротворення; ця роль реалізується в системі інтерперсональних взаємин, контактів із соціумом, культурних впливів, у внутрішніх виявах особистості. Маскулінні образи розглядаємо як соціокультурні конструкти, що постійно зазнають змін.

Якщо персонаж уособлює певну гендерну групу, яку вирізняють спільні, типові для багатьох її представників риси характеру й моделі поведінки, його можна назвати *маскулінним типом*. Тип у літературі – це образ-персонаж, який концентрує в собі риси характеру, спосіб мислення, світоглядні орієнтації певної групи людей або нації, залишаючись яскраво індивідуальним, неповторним [119, с. 670]. Маскулінний тип у літературі вирізняється набором характерних аксіологічних настанов, поведінкових та психологічних ознак, які об'єднують чоловічих персонажів одного чи кількох авторів, певного літературного напрямку та епохи. Як приклад можна назвати типи «нового чоловіка», «альфонса», «бунтівника», «лицаря» тощо.

Одним із важливих критеріїв дослідження гендеру в літературі є аналіз дискурсів маскулінності і фемінності на певному соціокультурному зрізі з метою виявлення гендерних стереотипів, які визначають відповідні моделі соціальної, ментальної, комунікативної поведінки чоловіків і жінок. Дискурс – доволі поширене в гуманітаристиці поняття, яке від початку 60-х рр. XX ст. зазнало трансформації від французького терміна на означення розмови до ширшого, багатоаспектного концепту, позначаючи «сукупність висловлювань, що стосуються певної проблематики» [85, с. 148]. Французький філософ М. Фуко розширив розуміння дискурсу, пов'язавши його лінгвістичні аспекти з проблематикою сформованої різними дискурсами понятійної і логічної структури, яку вони творять та видозмінюють. Отже, дискурс – це не просто «мовлення,

занурене у життя» [115, с. 136–137], а суттєва складова розвитку культури, яка і сама є нічим іншим, як сукупністю різних дискурсів.

Дискурси класифікують за багатьма критеріями, зокрема за тематичним, поділяючи їх на політичні, правничі, філософські, літературні, медичні тощо. У межах окремих дискурсів виділяють архетексти (архетеми), які окреслюють і визначають похідні та вторинні дискурси. Гендерний дискурс, як зазначає С. Філоненко, розбудовується довкола архтеми «гендер» і підпорядкованих їй субтем [171, с. 16]. Відповідно *гендерний дискурс* – це «поле досліджень культурної ідентичності статі та її неоднозначності, а також комплекс стосунків у літературних творах» [142, с. 18].

Однією із субтем гендерного дискурсу є *дискурс маскулінності*, під яким розуміємо сукупність значень, пов'язаних із маскулінною гендерною групою, форму індивідуальної комунікативної і соціальної поведінки персонажа, яка увиразнює спільні та відмінні риси всередині одного гендеру і на міжгендерному рівні. Оскільки в художньому творі персонажі різної статі наділені унікальними мовними кодами, що відображають психологічну та соціальну зумовленість гендеру, важливо з'ясувати стратегії і тактики мовленнєвої поведінки чоловічих персонажів, які творять маскулінний дискурс тексту. Влучним терміном, що характеризує гендерну дискурсивну практику, є *гендерлект* (запропонувала Дебора Таннен) – передбачуваний постійний набір ознак жіночої та чоловічої мови, правила, стратегії і тактики мовної поведінки чоловіків і жінок у різноманітних комунікативних ситуаціях у контексті тієї чи іншої культури [224].

Ще один вагомий аспект гендерного дискурсу в літературі – способи маскулінного наративу, які співвідносяться з фігурами мандрівника, воїна, коханця, патріарха, поета, мудреця, захисника тощо. Ідеться про визначений набір мовленнєвих конструкцій і засобів саморепрезентації, а також про загальну світоглядну систему, відображену в структурі оповіді, що сукупно створюють упізнаваний наративний шаблон. При цьому нарація може бути першо- і третьоособовою, безвідносно до того, чи є наратор одним із персонажів.

Погоджуємося з думкою Тетяни Дороніної, що «предметом гендерної методології є різноманітні аспекти взаємовідносин між чоловіком і жінкою, а головним методом – деконструкція у значенні “розшифрування” концептів маскулінності та фемінності в літературному дискурсі» [66, с. 28]. Справді, дослідження маскулінності в літературі в багатьох випадках потребує методу деконструкції, що передбачає зміщення акцентів від стереотипного андроцентричного прочитування чоловічого досвіду як загальнолюдського – до властиво маскулінних проблем: батьківства та синівства, чоловічої тілесності, етнічних та національних норм маскулінності. Для гендерного аналізу художнього твору необхідно брати до уваги насамперед ці питання. Утім, гендерний підхід до інтерпретації не може базуватися лише на методах деконструктивізму чи структуралізму, оскільки вони виключають із аналізу твору особу автора, розглядаючи сам текст як структуру значень. Натомість гендерне літературознавство розглядає автора як носія гендерної ідентичності, яка виявляється у способі письма та відтворенні в тексті власних гендерних уявлень, а також норм та стереотипів, притаманних його епосі та соціокультурному середовищу. Тому допоміжними теоретичними концепціями є психоаналіз і герменевтика, що допомагають заглибитись у структуру твору за допомогою висвітлення авторської світоглядної позиції, проникнення в його життєвий простір. Окрім цього, сучасні гендерні студії зосереджуються на розгляді проблем, пов’язаних із *гендерною трансгресією*, – розмиванням меж між чоловічим та жіночим, перехідним станом гендерної ідентичності, а також вивчають прояви *кризи маскулінності* у літературі кінця XX – початку XXI ст., використовуючи при цьому постмодерний концепт гри.

Французький соціальний філософ П. Бурдьє вписав у дослідження гендеру кілька важливих понять. Зокрема, розвинув поняття «габітус», що його ввів М. Мосс на позначення соціального досвіду особи, втіленого у її фізичній оболонці. За словами Бурдьє, «соціальний світ поводить ся з тілом так, як ми з якимось запам’ятовувальним пристроєм: він записує на тілі фундаментальні категорії бачення світу» [21, с. 304]. Це твердження філософ проілюстрував

прикладом чоловіка-аристократа, чиє «становище» зобов'язує його не лише до певних норм соціокультурної поведінки, а й до вироблення «певного набору диспозицій, які сприймаються як природні (посадка голови, постава, хода, так званий аристократичний етос)» [21, с. 309]. Тобто Бурдьє доводить, що соціальні приписи та канони впливають на моделі мислення та поведінки і, наче скульптор, виточують нашу фізичну оболонку, відкладаючись у її «пам'яті».

Схожі міркування висловила й Соломія Павличко у своєму есеї «Роздуми про вуса, навіяні одним оповіданням Олекси Стороженка». Дослідниця влучно спостерегла, що вуса літературних героїв – знак, який, крім усього іншого, є ще й певним сексуальним символом, натяком на «справжність» чоловіка, його здатність до любові і вміння любити [139, с. 467]. Тому одним із обов'язкових критеріїв дослідження маскулінності у літературі є аналіз поетикальних засобів передання чоловічої тілесності та її рецепції. Адже наявність фізичної сили, розвинутої мускулатури, щільного волосяного покриву є соматичними маркерами, що асоціюються зі стереотипним розумінням маскулінності, так само як і наявність влади та домінантного становища в суспільстві. Втрата потенції чи фізична слабкість стає для чоловіка проблемою, рівноцінною втраті суспільної значущості. Ба більше, шляхетні риси чоловіка у літературі часто співвідносяться з його красивою зовнішністю, пишними вусами, густим чубом, високим зростом, широкими плечима і, навпаки, дріб'язковість, нищість та відсутність моральних чеснот корелюють із дрібними рисами обличчя, низьким зростом, миршавістю й непоказністю. Отже, важливо простежити цей взаємозв'язок, чи його зумисне заперечення автором, щоб побачити, як стереотипні, або ж навпаки – новаторські описово-візуальні характеристики функціонують у різних художніх текстах і як через них реципіюється маскулінність персонажів.

Архетипи, культурні та національні символи, що співвідносяться з чоловічим началом, також є невід'ємними атрибутами характеротворення маскулінних персонажів. На основі повторюваних у багатьох творах одного автора символів та порівнянь можна скласти своєрідну порівняльну шкалу маскулінних та антимаскулінних рис, які є репрезентативними щодо особи автора та його

соціокультурного середовища. Крім того, вони засвідчують тяглість традиції, відповідно до якої в художніх творах різного періоду однієї національної літератури можуть повторюватись цілі асоціативні ряди на означення маскулінності.

Важливо також залучати психоаналіз, який допомагає зрозуміти механізми вияву гендерної ідентичності автора у внутрішньому світі його текстів. До того ж гендерні ролі персонажів у багатьох випадках співвідносяться з певними архетипами – стійкими мотивами, типовими діями, які повторюються від твору до твору. Дослідники Р. Мур та Д. Джилет виділили чотири основні архетипи зрілої маскулінності: Воїн, Король, Маг та Коханець. Ця класифікація, за словами авторів, допомагає краще проникнути у чоловічу психологію, зрозуміти логіку їхніх учинків, адже вони зумовлені не лише суспільними, а й особистісними чинниками, зокрема інстинктами [219]. Такі архетипи наявні й у літературі, деякі з них як певні маскулінні еталони навіть стали для реальних чоловіків зразками для наслідування. Так, зокрема, було з персонажами Джакомо Казановою та Вертером, чия архетипна сутність Коханця спонукала тисячі чоловіків до вираження через ці архетипні концепти власної чуттєвості, пріоритету інтимно-особистого над суспільним. У часи війни в літературі актуалізується архетип Воїна, готового йти на смерть заради перемоги своєї нації.

Архетипну основу мають і маскулінні ритуали, тобто повторювані, традиційно внормовані дії, які допомагають чоловікам соціально інтегруватися та утвердитися в «ролі чоловіка». Серед них – ритуали переходу, що їх А. ван Геннеп означає як «послідовність церемоній, які супроводжують перехід з одного стану в інший, з одного світу (космічного або громадського) – в інший» [36, с. 15]. Сюди автор відносить обряд ініціації, пройшовши який, хлопець стає дорослим чоловіком, відтак – шлюб, народження дітей, розлучення, смерть. У літературі ритуали ініціації найчастіше поширені в казках, міфах та легендах, де юнак повинен перемогти звіра, врятувати принцесу і таким чином перейти з одного соціального стану в інший. Також ван Геннеп виділив три фази, з яких зазвичай складаються ритуали переходу:

- 1) прелімінарна – вилучення, або сепарація особи;
- 2) лімінарна – маргіналізація, перехід;
- 3) постлімінарна – інтеграція [36, с. 15].

Проходження цих фаз для літературного персонажа означає перевтілення, переродження або просто дорослішання, при цьому суспільство визнає його громадянином, гідним титулу «справжнього чоловіка». Війна, полювання, мандри та спорт – найпоширеніші чоловічі ритуали, які у різних варіаціях присутні в житті кожного з них та складають сюжетну основу чималої кількості художніх творів. Мета цих ритуалів – розвинути у чоловіків такі маскулінні риси, як змагальність, витривалість, лідерство, моральну стійкість. Проте повернення героя з мандрів або війни після довгої відсутності може мати два варіанти впливу на його подальше життя. У першому випадку він повертається загартованим важкими випробуваннями, однак до кінця життя ідентифікує себе з воїном чи мандрівником, йому важко надалі вести осілий спосіб життя, тому він шукає пригод та яскравих подій, аби проявити свою активність. Інший варіант розвитку – чоловік повертається абсолютно виснаженим по довгих роках відсутності, своє життя вважає змарнованим, а себе – зламаним, відкиненим суспільством. Особиста криза, як і в попередньому випадку, пов'язана також із намаганням адаптуватися до нових умов, реалізувати себе в іншій суспільній ролі.

Враховуючи напрацювання представників гендерної і феміністичної критики України та закордоння, а також беручи до уваги філософські, соціологічні та психологічні дослідження гендеру, виділяємо такі критерії аналізу маскулінності в літературі:

- 1) особливості відтворення парадигми маскулінності (стереотипи, шаблонні описові структури, маскулінність у жіночій рецепції);
- 2) дослідження маскулінної ідентичності (саморепрезентація, гендерна соціалізація, гендерний дисплей);
- 3) маскулінні архетипи, міфи й ритуали в літературі;
- 4) «виховання» маскулінності та гендерна соціалізація хлопчиків;

5) художнє відтворення взаємозв'язку «чоловік та влада» (влада у соціумі, влада над жінкою);

6) міжособистісні взаємини у творі: чоловік–чоловік, чоловік–жінка;

7) комунікативна репрезентація маскулінності (мовленнєві тактики і стратегії, маскулінні форми наративу);

8) візуалізація та рецепція чоловічого тіла (метафорика та символіка).

Як слушно зазначає В. Агеєва, гендерний аналіз, зміщуючи акценти на індивідуально-психологічну проблематику, враховуючи часто не визнані суспільством чи панівною патріархальною ідеологією погляди, дає змогу відчитувати різні рівні художнього тексту, враховувати різні ціннісні орієнтації [1, с. 424]. Дослідження маскулінності та фемінності у літературі є новою інтерпретаційною стратегією, що дає змогу проаналізувати ті проблеми, яких у літературознавстві раніше не розглядали. Маскулінні студії пропонують оновлений комплекс дослідницьких стратегій стосовно канонічних літературних текстів чоловічого авторства. Вивчення маскуліного дискурсу вимагає перепрочитання передусім класики з метою виявлення проблемних питань у відтворенні чоловічого досвіду як унікального, а не загальнолюдського. Погоджуємося з І. Коном, який наголошував, що більшість сучасних досліджень маскулінності є «етнографічними», адже «описують й аналізують становище чоловіків та особливості чоловічої самосвідомості не взагалі, а у певній конкретній країні, громаді, соціальному середовищі, культурному контексті» [99]. Саме тому, враховуючи множинність маскулінностей, неможливо визначити єдино правильний, інтернаціональний маскулінний ідеал. Про норму чи гегемонію можна говорити лише в контексті конкретної культури, складником якої є національна література. І, незважаючи на те, що література є окремим світом, символічним відтворенням реальності, вона допомагає краще зрозуміти тонкощі життя, про яке нам розповідає.

Як зазначає німецький літературознавець К.-М. Богдал, «літературні тексти демонструють, яким чином конструюються норми маскулінності та як вони впливають на родинні й суспільні структури влади і на виникнення конфліктів у

цих сферах. До того ж, література вказує на амбівалентний, свідомий чи несвідомий розвиток гендерної ідентичності, етапи, механізми та наслідки її набування. Література є ще й архівом культурних міфів і ритуалів маскулінності, а також їхньої критики й деструкції. Крім того, художні тексти містять специфічні форми маскулінної репрезентації чоловічих суб'єктів, часто у формі гри або деконструкції її елементів» [207, с. 56]. Тому актуальним для сучасного українського літературознавства є гендерний підхід до інтерпретації не лише творів сучасників, а й передусім письменників попередніх епох. Адже їхні твори дають змогу побачити культурний зв'язок поколінь і зрозуміти закономірності зміни суспільних канонів, стереотипів та поглядів на роль чоловіка і жінки в українському соціумі, культурі й літературі. Натомість такі дослідження практично відсутні, за винятком монографій В. Агеєвої, О. Забужко, Н. Зборовської, С. Павличко² в яких цю тему частково порушено.

Дослідження маскулінного дискурсу в прозовій творчості Івана Франка як класика української літератури з такої перспективи відкриває нові грані не лише психології і творчого методу письменника, а й цілої культурно-історичної епохи. Адже персонажі Франкових творів репрезентують нові маскулінні типи, появу яких мотивовано соціально-економічними, національними й політичними чинниками розвитку Галичини XIX – початку XX ст. та власними авторськими уявленнями про природу і психоуклад чоловіка.

1.3 Діапазон гендерних зацікавлень Івана Франка: особистий досвід і творча рефлексія

Гендерний підхід до Франкової творчості є одним з актуальних, однак ще не достатньо розвинених напрямів сучасного франкознавства. Хоча елементи гендерного аналізу Франкової белетристики можна віднайти вже у працях його сучасників, зосереджених головню на феміністичних проблемах. Це зумовлено

² Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. Київ: Факт, 2003. 319 с.; Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ: Факт. 2007. 638 с.; Зборовська Н., Ільницька М. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. Львів: Літопис, 1999. 336 с.; Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського. Київ: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2000. 328 с.

передусім активною позицією та дієвою причетністю письменника до тогочасного емансипаційного жіночого руху в Галичині. Свого часу Наталія Кобринська у промові на ювілеї 25-літньої літературної діяльності Івана Франка (1898 р.) зацентрувала заслуги письменника як промотора й натхненника «жіночої квестії», «автора розвідки про жіночу неволю, писателя, що не раз подав руку жіночим змаганням до самостійності» і «впровадив в нашу літературу такі жіночі типи» [148, с. 325]. Саме Кобринська однією з перших оцінила Франкову майстерність у творенні жіночих образів і класифікувала їх: «опущені, скривджені навіть природою» («Сурка»), «упавші» (Рома – «Між добрими людьми»), «невільниця подружнього життя» (Анна – «Украдене щастя»), «більше чутлива» (Ганя – «На дні»), «новий тип жінки-емансипантки» («Маніпулянтка»), «дві суперечності» – «найнижчої деморалізації і ніби високої моральності» (Анеля – «Для домашнього огнища») [148, с. 325]. Згодом (1936 р.) проблему «Іван Франко і жіноче питання» в однойменній статті [120] порушив Денис Лукіянович, наголосивши на різноаспектній Франковій участі в розвитку й популяризації жіночих інтенцій: «В українському жіночому русі заважив Франко як ментор, учитель і організатор перших жінок-письменниць, робітниць і піонерок у цій ділянці; як теоретик, публіцист і організатор самого питання; як творець жіночих постатей у поезії і белетристичній прозі» [120, с. 2]. Генезу феміністичних зацікавлень Франка критик уgruntовував на його «духовій структурі». Навпаки ж, Михайло Рудницький, автор розвідки «Жінка у творчості Франка» [152], констатував, що Франко «майже не знав психологію жіноцтва» і що його «не хвилювала жінка як тайна» [152, с. 1]. Із такими міркуваннями можна лише частково погодитись, враховуючи глибину психологізму у Франковій творчості та його пильну увагу як до чоловічих, так і до жіночих типів.

Вагома роль у дослідженні гендерних поглядів Івана Франка належить Ірені Книш, яка в монографії «Іван Франко і рівноправність жінки» (1956) ґрунтовно та послідовно висвітлила його стосунок до важливих із сучасного погляду гендерних питань. Дослідниця пов'язує Франкові феміністичні зацікавлення з впливом традицій Шевченка, у творчості якого ця тема була особливо продуктивною: «хто

знав Шевченкового Кобзаря напам'ять – той не міг остатися байдужим до жіночого питання» [91, с. 73]. Разом з тим вказує, що жіночу емансипацію письменник розглядав в одному контексті з іншими суспільно-економічними, культурно-просвітницькими питаннями, зокрема в аспекті духовної ідентичності жіноцтва. Франкову «високу опінію про жінок» дослідниця ілюструє художнім та епістолярним матеріалом письменника.

Феміністичний аналіз художньої творчості Франка здійснила також сучасна дослідниця Марта Госовська, зауваживши, що його «ідеї, висловлені у теоретичних працях, знаходять своє логічне продовження у художніх творах» [46, с. 73]. Проаналізувавши критичні статті Франка, літературознавиця доходить висновку про гендерну маркованість критичного методу письменника, оскільки він «зосереджується на категоріях чоловічого/жіночого, особливостях письма та образності тексту, не нівелює гіноцентричного чи андроцентричного характеру літературного твору, адекватно реагуючи на текстуальні “гендерні маячки”» [45, с. 280]. Новаторським вважає М. Госовська жіночий образ антиберегині, який уперше з'явився саме у Франковій прозі. Однак письменник також популяризував образ *femme fatale*, який став одним із центральних у літературі та мистецтві модерну. Саме над художньо-аксіологічною й візуальною конотацією цього образу застановилися Тетяна Муранець у своїй статті «Портрет фатальної жінки у прозі Івана Франка» [127], Алла Швець – у контексті дослідження злочинних типів у прозі Франка [188], а також Мирослава Крупка у доволі розлогіх та ґрунтовній статті про світ жінки у прозі Івана Франка [107].

Дотепер найбільший інтерес для сучасного франкознавства з гендерного погляду становили саме типи фатальної жінки та жінки-емансипантки, тоді як актуальною видається потреба осмислення, класифікації й інтерпретації також чоловічих образів та їхніх суто чоловічих соціокультурних проблем, аксіологічних настанов, психологічних мотивів, які формують маскулінний дискурс прозаїка.

Про увагу Франка до проблем сучасного йому чоловіцтва свідчить приватне листування та наукові розвідки, в яких він висловлював думки про те, яким має бути чоловік, аналізував економічні та соціальні чинники алкоголізму й безробіття,

що деморалізують чоловіків та призводять до завчасного виснаження і смерті. Варто зазначити, що під впливом життєвих обставин та набутого досвіду письменник доволі часто коригував і переосмислював свої попередні міркування й погляди. Змінювалася і його думка про жіночі та чоловічі гендерні ролі, поведінкові патерни, аксіологічні пріоритети. Скажімо, в одній із ранніх своїх статей «Женщина-мати»³ дев'ятнадцятилітній Іван Франко, ще не маючи достатнього життєвого досвіду у взаєминах із жінками, підхоплює й розвиває андроцентричні гасла тогочасних психологів, зокрема німецького лікаря Германа Кленке, про розмежування соціально-рольових, біологічних, психофізіологічних, емпіричних, ментальних засад укладу жінки та чоловіка: «життя мужчини – то широкий світ, життя жінчини – тихий родинний круг. Природа сама освободила мужчину од заняття ся дитиною, – він єсть голова, хранитель родини, громадить добро в дом; жінчина, в тіснішій крузі жиючи, удержує, порядкує і заховує потрібне на потребу хвилю. <...> Ознаками мужчини суть: сила, повага, постійність, смілість, розум і розсудок; ознаки жінчини – то прелесть, податливість, уяглисть, терпеливість і певний делікатний такт, котрий не раз завстидає і найбистроумніші обчислення мужчини. Мужчина любить свободу своєї волі, жінчина – обичайність, мужчина гордиться наукою, силою волі, мужеською твердістю, жінчини оздобою єсть чувство, встидливість і чистота» [175, т. 53, с. 560–561]. Переосмисливши свої погляди на жіночу та чоловічу природу у пізніших працях, письменник усе ж визначальними маскулінними чеснотами вважав «розум і розсудок».

Уже за три роки після публікації цитованої праці у листі до Ольги Рошкевич Франко декларував паритетність обох статей, відійшовши від вузького трактування соціальних та гендерних ролей: «Я признаю для жінчини право і обов'язок зовсім рівного розвою і становища в суспільності, як і для мужчини» [176, т. 48, с. 108]. Неодноразово у своїх статтях Франко висловлював думку, суголосну з його художніми творами, що людина – «це продукт свого оточення, продовження своїх предків, природи та суспільства, серед яких вона живе, що з усіма цими чинниками

³ Уперше надруковано в журналі Друг, 1875 р., № 22, 15 (27) листопада, С. 532 – 544; № 23, 1 (13) грудня, С. 551 – 554; 1876 р., № 2, 15 (27) січня, С. 29 – 31; № 4, 15 (27) лютого, С. 60 – 62.

вона пов'язана безліччю нерозривних уз» [176, т. 28, с. 236–241], тому проблеми гендеру як соціальної статі були для нього одними із першочергових, хоч ані він, ані тогочасні науковці таким терміном не оперували.

Критерієм національної матримоніальної культури, «мірою розвитку як цілого народу, так і поодинокого чоловіка» [176, т. 46, кн. 1, с. 71–72] була для Франка позиція чоловіка у взаєминах із жінкою. У розвідці «Життя Івана Федоровича і його часи» [176, т. 46, кн. 1, с. 7–298] він виокремив й описав два типи чоловіків, беручи за основу міжособистісні стосунки і проєктуючи чоловіче ставлення до жінки. Перший тип – «нерозвитий чоловік» – керується передусім фізичними потягами, яким підпорядковує усі свої дії. Тому нерідко його любов є жорстокою та егоїстичною, від чого передусім страждає жінка. На противагу йому, «розвитий чоловік» бачить у жінці, окрім фізичної оболонки, її «людське достоїнство», тому поважає її як рівну собі. Любов такого чоловіка є тривкішою, оскільки нею керують духовні, а не фізичні потреби. Така класифікація була новаторською, адже, по-перше, доводила існування різних форм маскулінності із притаманними їм аксіологічними настановами, а по-друге – засвідчувала Франкове розуміння маскулінності як сукупності багатьох чинників, серед яких важлива роль відводиться ставленню до жінки.

Усвідомлення власної гендерної ідентичності фрагментарно наявне у Франковому автобіографічному дискурсі. У листуванні письменника доволі часто натрапляємо на елементи саморефлексії, осмислення власної маскулінності та своїх «чоловічих проблем», пов'язаних із труднощами у професійній сфері, фінансовою нестабільністю, класовим та етнічним походженням, вихованням, матримоніальними і любовними розчаруваннями.

Вияв особистих чоловічих інтенцій, аксіологічних устоїв, власного маскулінного психоукладу латентно відбивається в інтимних листовних одкровеннях Франка як із близькими друзями (М. Павликом, М. Драгомановим, Оленою Пчілкою), так і з жінками, яким симпатизував, яких любив та з якими планував майбутнє (Ольгою Рошкевич, Анною Павлик, Климентиною Попович,

Уляною Кравченко (Юлією Шнайдер), Юзефою Дзвонковською, Ольгою Білинською, Ольгою Хоружинською).

У листі до А. Кримського від 26 серпня 1898 р. зрілий Франко, аналізуючи прожите, серед визначальних факторів, які сформували його як чоловіка й письменника, назвав свої «зносини з жіноцтвом». Варто наголосити, що йдеться не лише про його обраниць, оскільки в ранньому листі до О. Рошкевич від 4 серпня 1878 р. він згадує про матір та няньку Марисю – двох жінок, чия смерть стала для нього травмою та спричинила фобію любові до жінки: «В хвилях, коли любов, або яке інше глибоке чуття мене найсильніше опановує, я тоді наймилішій особі справляю біль» [176, т. 48, с. 95]. Цікаво, що в пізнішому листі, від 2 січня 1879 року, до цієї ж адресатки Франко зізнавався: «женщини тутешні відстрашують, ні, відражають мене. З мужчинами я сміліший <...> Я більше мужчин любив у своїм житті, ніж женщин знав... Я знаю, що причина того неприродного потягу до мужчин дуже проста – виховання, зовсім відособлене від женщин <...>» [176, т. 48, с. 139]. Адже справді, починаючи від навчання в школі і до університетських років, Франко перебував у суто чоловічій компанії, маючи мінімальний досвід спілкування із протилежною статтю, що й зумовило проблеми в міжособистісній взаємодії, а через це сором'язливість і невпевненість у собі. Тому-то молодого й недосвідченого ще в любовних справах Франка турбувало, що він «не цілий чоловік, не розвитий як треба» [176, т. 48, с. 140].

Франків страх перед жінкою, точніше любов'ю до неї, є амбівалентним, оскільки, з одного боку, спрямований на жінку (хвилювання через те, що його любов може завдати їй болю), а з іншого – на нього самого (боязнь бути покинутим). Можливо, саме ця амбівалентність почуттів до жінок є однією із причин відносно пізнього одруження, кількаразових, близьких до шлюбних, стосунків та їхніх розривів. Тому погоджуємося з висновками Лариси Бондар, що у розірваних взаєминах з Ольгою Рошкевич, Анною Павлик та Ольгою Білинською «йдеться не про соціалістичні чи якісь інші політичні переконання, а про Франкову нещасливу впевненість у тому, що одруження принесе йому ранню смерть і горе, злидні – аж до жебрацтва – майбутній дружині й дітям. Оце був той Франків

комплекс, який фатально вплинув на його долю». До цього «комплексу» Л. Бондар додає ще й «страх юнака перед одруженням узагалі» [19, с. 14]. Водночас його подальші стосунки та матримоніальні погляди, за спостереженням А. Швець, ставали все більш раціоналізованими. Тому остаточне рішення про шлюб було для Франка наслідком усвідомлення «онтологічної проблеми у заснуванні сімейного вогнища», втім, не без впливу патріархальної традиції шлюбних зобов'язань [190, с. 132]. Важливим є і той факт, що виразне розуміння власної зрілості та готовності до створення сім'ї, навіть потреби в ній, прийшло до Франка у тридцятирічному віці, що симптомувало про матримоніальну зрілість і чітко визначені, зокрема й маскулінні інтенції та очікування (як біологічні, так і ментально-психологічні, патріархально-світоглядні). Саме в такому віці чоловіки починають переосмислювати свої досягнення в житті, оцінювати фінансове благополуччя, змінюють погляди та вподобання. Отже й для Франка цей вік став періодом моральної та гендерної зрілості, етапом, на якому чоловік стає мужем, проходячи такий важливий обряд ініціації, як шлюб, щоб «почати нове життя, родинне» [176, т. 48, с. 559].

Не менш важливий, після жіноцтва, вплив на формування Франка як чоловіка мало його сирітство, передусім рання втрата батька. Адже, як і будь-який юнак, молодий Франко потребував наставника, людини, на яку можна рівнятися, чий життєві принципи закладуть фундамент для створення власних поглядів, опираючись на яку, можна творити себе як чоловіка. Таким взірцем найчастіше є батько, старший брат або інший близький родич. Для Франка ж його «татуньо» був радше міфологізованим образом, витвореним його уявою на основі ранніх дитячих спогадів. З них батько постає ідеалізованим втіленням доброти та людяності, всеохопної любові, яка зігриває впродовж усього життя. Сучасна дослідниця Вікторія Дуркалевич, аналізуючи Франків травматичний досвід втрати батька, називає пам'ять про нього «значущою присутністю» [70, с. 46], яка забезпечує духовну ідентифікацію з батьком, оскільки його особа повсюдно присутня у текстуальному світі письменника. Рівняючись на батька – вправного та знаного майстра («як чоловік і ремісник він мав велику повагу не тільки в своєму селі, але

й широко в окрузі і досі ще багато людей з великою пошаною згадує “Яця (Якова) коваля з Гори”» [176, т. 49, с. 241]), Франко обрав собі за життєву мету опанувати письменницьке «ремесло» та повернути його на благо людям. Звідси – титанічна інтелектуальна праця (адже від фізичної батько його всіляко вберігав), навіть перетворення власної квартири на робоче місце з постійними відвідувачами та жвавими дискусіями, за аналогом до батьківської кузні.

Дослідниця маскулінності Елізабет Бадентер проаналізувала тип «м'якого чоловіка», виникнення й існування якого вона, покликаючись на висновки психоаналітика Г. Корно, пов'язує з відсутністю рідного батька, який символізує опору, «хребет». Втрата батька створює негативний комплекс, який проявляється в нестачі внутрішньої визначеності й недостатній кристалізації самоідентичності. Ідеї такого мужчини невиразні, він зазнає труднощів у виборі мети і засобів її досягнення. Він прагне зайняти свій час якомога більшою кількістю справ, щоб не думати про свою невпевненість, прагне визнання або успіху в коханні, щоб таким чином забезпечити собі міцний зовнішній панцир [3, с. 243]. Тому Франко, не маючи реальної батьківської опори, відчуваючи потребу в соціальній масці-панцирі, яка б відмежувала зовнішній світ від його внутрішніх комплексів та сумнівів, тяжів до «м'якої маскулінності». Як засвідчує Франкове листування, а також деякі автобіографічні твори, він сприймав себе як «романтичну натуру», хоч стабільно прагнув до раціоналізації буття. Приміром, характеризуючи себе, у листі до О. Рошкевич писав: «темперамент мій такий, що не раз не можу побороти якогось чувства, котре мнов овладіє» [176, т. 48, С. 46–48], Драгоманову ж у вже зрілому віці, відповідаючи на його закид про «романтичні скоки», зауважив: «Я вдачею своєю далеко більше романтик, ніж реаліст» [116, с. 543]. Попри такі відверті зізнання, він не пишався цими своїми рисами, а навпаки – намагався уникати неврівноваженої поведінки, відповідати суспільному уявленню про чоловіків як «людей реальних», які «сентиментальності не люблять, а хоч і люблять, то тишком, кождий для себе, а з другого сміються» [176, т. 48, с. 131]. Звернув на це увагу й поет Євген Маланюк: «При всім незаперечнім темпераменті Франка, при всім глибоко, щоправда, захованім, жарі його серця, почуття Франка –

в його поетичній творчості – завжди проходять крізь суворий фільтр його інтелекту» [123, т. 1, С. 85–85].

Як літературний критик Франко часто звертав увагу на гендерну маркованість творів інших письменників. За словами М. Госовської, «апелюючи до праць австрійського літературознавця В. Шерера, І. Франко, чи не вперше серед українських дослідників, наголошує на потребі гендерного аналізу тексту (якщо послуговуватись сучасною термінологією) та на потребі розрізнення “чоловічого” та “жіночого” стилів письма» [46, с. 72]. Також Франко слушно зауважував, що в історії літератури є цілі періоди, яким притаманний жіночий, або чоловічий дух. Причому вжиті означення «жіночий» та «чоловічий» можна вважати символічними, оскільки Франко у праці «Задачі і метод історії літератури» застерігає, що «поезія жіноча не мусить бути поезією жіноцькою» [176, т. 41, с. 13], створеною особою жіночої статі. Історію літератури Франко пов’язував з історією людських типів та їхніх взаємин, наголошував, що її завданням має бути «дослідження, наприклад, типу геройського батька, чи групи: чоловік поміж двома жінками» [176, т. 41, с. 13]. Такий підхід він використовував і щодо інтерпретації художніх творів, скажімо, у критичних статтях про Т. Шевченка, Л. Толстого чи В. Винниченка, а також при написанні історико-літературних оглядів.

Характеризуючи збірку В. Винниченка «Краса і сила», Франко зауважив, що «серед млявої, тонко артистичної та малосилої або ординарно шаблонованої та безталанної генерації сучасних українських письменників раптом виринуло щось таке дуже, рішуче, мускулисте і повне темпераменту» [174, т. 54, с. 715]. Франко схвально оцінив виразно маскулінний стиль Винниченкової прози, у якій суспільних покидьків зображено без крихти сентиментальності. Особливо ж заімпонувало критикові, що автор «Краси і сили» вміло обсервує життя і передає його найнижчі елементи живо та без жодних прикрас. Варто зазначити, що Франка-критика здебільшого приваблювали літературні персонажі сильні духом, здатні протистояти суспільству, навіть ціною власного життя. При цьому для нього не мала значення стать персонажа, у чому пересвідчуємось на прикладі аналізу «Анни Кареніної» Л. Толстого. Франко захоплювався силою духу Анни, писав, що

«перед такою жінкою, справжньою героїнею і піонеркою майбутнього, скромна самка, нянька і опікунка свого домашнього вогнища <...> мусить покійно схилити чоло замість кидати в неї камінням погорди або співчуття» [176, т. 28, С. 236–241]. Знаково, що чоловічого персонажа, достатньо мужнього та духовно співмірного з Анною, у Толстого немає, адже Вронський, зауважує Франко, «виявився пересічним молодим паничем без тієї сили волі, без того гарту й самостійності характеру, без того вміння створити собі свій окремий світ, коли світ аристократичний замкнув перед ним двері, – одним словом, без тих чоловічих рис, які б дорівнювали жіночим рисам Анни» [176, т. 28, С. 236–241]. Франко зосередив свою увагу на такому важливому гендерному аспекті у творчості Толстого, як стереотип чоловічої моральної, духовної та розумової вищості над жінкою, а разом з тим проаналізував два протилежні маскулінні й фемінні типи – Анна і Кітті та Вронський і Ларін, виділивши Анну як тип «нової людини».

Франкові прозові твори свідчать про його зацікавлення гендерною проблематикою не лише феміністичного спрямування, а й дотичною до сучасних маскулінних студій. Адже більшість його персонажів-чоловіків є новаторськими типами, поява яких зумовлена не лише авторською інтенцією, майстерним характеротвірним потенціалом пильного психологічного обсерватора, а й значною мірою новими культурними та соціальними чинниками, які трансформували звичні уявлення про чоловіче та жіноче, змінювали усталений спосіб життя чоловіків. Наприклад, С. Комарек наголошує, що на кін. ХІХ ст. припадає «тріумф “ян-ових”, маскулінних чеснот: <...> військові й технічні досягнення, колоніальне панування, підприємливість у галузі промисловості, батьківське і начальницьке домінування – суворе та авторитарне, а також ретельне дбання про честь. <...> Недаремно символом цієї доби є залізниця, а інженер-залізничник, приборкувач могутнього залізного механізму, і машиніст, володар у царстві вогню і води, були справжніми героями епохи» [94, с. 331]. У Франковій прозі саме цим темам маскуліного дискурсу, окрім хіба колоніального панування, приділено багато уваги, зокрема й захвату від технічного прогресу, втіленням якого виступає залізничний локомотив («Поки рушить поїзд»).

Одним із центральних концептів сучасних маскулінних студій є криза маскулінності, генезою якої вважають другу половину XX ст., хоча значні кризові зміни припадають саме на Франкову епоху – другу половину XIX – початок XX ст. Тому в його творчості виразно окреслені її передумови: криза патріархального шлюбу та інституції сім'ї, спричинена змінами в традиційному сімейному устрої і системі відносин між подружжям; механізація праці на фабриках і мануфактурах та виконання монотонної роботи в конторі з її рутинними й одноманітними функціями, які позбавили чоловіків можливості проявити свої традиційні риси. Ще однією причиною «маскулінної кризи» стала поява пасіонарного жіноцтва, адже «за період життя всього декількох поколінь, з 1871 до 1914 року, виник новий тип жінок, який став загрозою для звичної різниці між статями» [3, с. 32]. Емансипація жінки та її поступова інтеграція у виробничі відносини вибили чоловікам ґрунт із під ніг: вони почали втрачати усталені моделі сімейного укладу, в якому їм відводилася роль лідера, годувальника, а дружині належало обмежене коло домашніх обов'язків. До того ж загострення суперництва на ринку праці спричинило і конкуренцію у виборі партнерів: шлюб розглядався як вигідна угода для обох сторін, про любов чи приязнь при цьому майже не згадували. Звідси – взаємна ненависть, зради та нарікання обох членів подружжя. Змінилося суспільне позиціонування самого інституту шлюбу, з яким дисонувало новочасне контрверсійне гасло «вільної любові»⁴.

Невдачі в особистому житті сукупно зі складними економічними умовами стали причинами алкоголізму серед чоловіків, особливо селян, на чому зацентрував Франко у статті «Жіноча неволя в руських піснях народних»: «Поганий економічний порядок невдержимою силою пре нашого мужика – особливо біднішого – до п'янства. В п'янстві він шукає забуття своєї неволі; п'янство – то його протест проти того ладу, котрого всіх кінців і движучих пружин він не може збагнути своїм розумом, серед котрого він не може придумати для себе ніякої підмоги. От він і пускається, опустивши руки, в той вир, котрий несе його до погибелі...» [176, т. 26, с. 227]. Порушує Франко й важливе для

⁴ Див. детальніше про це: Возняк М. Кобринська, «вільна любов» і радикали (участь Франка в спростуванні Павлика). *Українське літературознавство*, 1970. Вип. 10. С. 113–119.

маскулінного дискурсу питання влади у найрізноманітніших його виявах: влади над самим собою, жінкою, народом, влади у виробничих відносинах. У всіх цих випадках Франко критикує невміння зрозуміти механізми використання влади, наслідком чого є зловживання нею. Персонажів, які свідомо прагнуть влади, щоб користати нею задля задоволення власних потреб, Франко зображає деспотичними та жорстокими, з патологічним потягом до агресивного, деструктивного лідерства (Валеріан Стальський – «Перехресні стежки», Тугар Вовк – «Захар Беркут», Олекса Добошук – «Петрії і Добошуки»).

Ярослав Грицак, аналізуючи численні економічні та соціальні перипетії, які відбулися в Галичині в період з другої половини XIX до початку XX ст., слушно зауважив, що «всі ці зміни сталися протягом життя Івана Франка. По суті, між його поколінням і поколінням його батьків пролягла борозна цивілізаційних змін» [51, с. 535]. Тому цілком закономірною є поява у творах письменника типів «нового чоловіка» та «нової жінки», відмінних від попередньої літературної традиції дискурсів маскулінності і фемінності, пов'язаних не з ідеалізованими образами чоловіка та жінки, а з відображенням різноманіття стратифікаційної структури суспільства.

Дослідження маскулінності та фемінності у літературі є новою інтерпретаційною стратегією, що дає змогу проаналізувати ті проблеми, які літературознавство не розглядало взагалі. Маскулінні студії пропонують оновлений комплекс дослідницьких підходів до канонічних літературних текстів чоловічого авторства. Потреба інтерпретації дискурсу маскулінності вимагає перепрочитання передусім класики з метою виявлення проблемних питань у відтворенні чоловічого досвіду як унікального, а не загальнолюдського. Актуальним із цього погляду є дослідження маскулінного дискурсу у прозі Івана Франка. Як свідчить творчість та епістолярій письменника, він був свідомим того, що стать автора впливає на стиль його письма, що низка літературних персонажів обох статей у різних письменників часто є шаблонними, типологічно схожими й однаково психологічно мотивованими, що література має порушувати й такі

проблемні питання, як жіноча емансипація, статеві нерівності, суспільні стереотипи. Сучасні дослідження гендерної проблематики в українській літературі неможливі без урахування теоретичного і художнього досвіду Івана Франка, а також його особистісних чоловічих рефлексій.

Оскільки репрезентовану у Франкових текстах феміністичну проблематику вже достатньо повно осмислено в сучасному франкознавстві, ґрунтовного дослідження потребує маскулінність як друга складова гендерної системи.

Для аналізу маскулінного дискурсу в літературі необхідно звернути увагу на низку питань, пов'язаних з артикульованим у творі унікальним чоловічим досвідом, відмінним від жіночого, але неможливим без нього. Серед них – своєрідність вираження ідентичності автора та його персонажів завдяки саморепрезентації, проблеми комунікації та міжособистісних взаємин, місця чоловіка у соціумі, його ставлення до влади, аксіологічні та соціальні орієнтири, тілесні маскулінні маркери. Ці та інші, не менш цікаві як із теоретичного, так і з історико-літературного погляду питання, потребують розширення методологічного і концептуального діапазону сучасного літературознавства завдяки напрацюванням інших гуманітарних дисциплін.

Література до розділу

1, 3, 4, 10, 13, 18, 19, 20, 21, 25, 30, 31, 35, 36, 38, 41, 43, 45, 46, 49, 51, 65, 66, 70, 85, 88, 91, 94, 98, 99, 106, 107, 116, 119, 120, 123, 127, 128, 136, 139, 142, 148, 151, 152, 154, 164, 168, 169, 171, 174, 175, 176, 182, 184, 186, 188, 190, 199, 201, 203, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 219, 221, 222, 224, 225.

РОЗДІЛ 2

СОЦІОПСИХОЛОГІЧНИЙ ВИМІР МАСКУЛІННОСТІ У ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА: ПРОБЛЕМИ ІДЕНТИЧНОСТІ, СОЦІАЛІЗАЦІЇ ТА МІЖОСОБИСТІСНИХ ВЗАЄМИН

2.1. Маскулінні типи в Галичині ХІХ ст. та їх образотворення у прозі Івана Франка

У своїх статтях, передмовах до творів та епістолярії Іван Франко неодноразово розмірковував про призначення літератури, зазначаючи, наприклад, у листі до Климентини Попович від 27 березня 1884 року, що вона «повинна в найдосаднішій і найвищій формі висказувати найвищі змагання, сумніви, болі, розчарування і надії цілого віку» [176, т. 48, с. 406]. Декларуючи такі завдання, молодий Франко визначив і собі роль обсерватора, який спостережливо студіював життя й суспільні відносини, щоб художньо змодельовати «образ нашої суспільності у різних її верствах, у різних змаганнях, працях, заробітках, стражданнях, поривах, ілюзіях та настроях» [176, т. 33, с. 400]. Як глибокий суспільний аналітик і проникливий мислитель Франко намагався показати, «як факти громадського життя відбиваються в душі і свідомості одиниці і, навпаки, як у душі тої одиниці зароджуються і виростають нові події соціальної категорії» [176, т. 34, с. 363], про що писав у статті «Принципи і безпринципність» (1903). Спостерігаючи за соціальним і культурним поступом, письменник осмислював його вплив передусім на чоловіків, змушених підлаштовуватися під новий устрій, асимілюватися з ним або протидіяти йому через бунт чи суспільнотворчу діяльність. У художньому моделюванні маскулінних образів Франкові передусім ішлося, за його ж словами, про «представлення типів, котрі б уособляли в собі думи і змагання даної доби» [176, т. 48, с. 331].

Галичина другої половини ХІХ ст. давала багато цікавого матеріалу для дослідження нових соціальних категорій, зокрема серед робітників, заробітчан, в'язнів, військових, інтелігенції, селян тощо. Тому серед Франкових персонажів є

чимало нових маскулінних типів, виникнення яких мотивоване соціально-економічними, національними і політичними чинниками. Отже, щоб зрозуміти логіку Франкового образотворення чоловічих персонажів, варто детальніше заглибитися в контекст суспільно-політичних обставин Галичини другої половини XIX ст.

Ярослав Грицак у книзі «Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886)» зазначає, що «Галичина середини XIX століття і Галичина перелому XIX і XX століть становили два різні образи, можливо, навіть два різні суспільства» [52, с. 31]. Причиною цього були конституційні зміни в Габсбурзькій монархії після 1848 року, що призвели до скасування панщини, а також загальний дух поступу, який панував у тогочасній Європі. «Пореформене життя, зростання капіталу, соціальне розшарування і демографічні струси свідчили тільки про те, що Галичина Франкової епохи вже почала відчувати на собі впливи європейської цивілізації з такими її атрибутами, як розвиток промисловості, культурно-освітньої та суспільно-політичної сфери» [181, с. 13], – зауважує І. Ціхоцький. Найбільше ці зміни торкнулися сільського населення, адже для чоловіків виникли нові проблеми, пов'язані з пошуком роботи. Еміграція стала масовим явищем. Однак господарі, які щойно отримали волю розпоряджатися своєю землею, не хотіли її покидати. Тому багато хто знову просився в найми, або намагався вирватися в місто, щоб знайти роботу на виробничих промислах та будівництві. Отже, настав етап інтеграції селянина у міське середовище, розширення його світогляду та усвідомлення власної ролі в суспільстві.

Суттєвою зміною тогочасного суспільно-громадського устрою Австро-Угорщини була політика лібералізації, внаслідок якої українці отримали порівняно більше прав та можливостей участі в суспільному житті. Доступнішими стали освіта та деякі урядові посади, а дозвіл на громадські зібрання спричинив появу перших політичних партій та друкованих видань різного спрямування. Втім, більше прав здобули не лише українці, а й поляки, які й так, фактично, керували в усіх суспільних сферах. Тому молода українська інтелігенція сконсолідувала свої знання та енергію для протидії польським впливам, щоб уберегти від них народ та

спонукати до національної єдності з українцями на підросійській території. Для такої «місії» потрібні були передові інтелектуальні сили, пасіонарні лідери, свідомі громадські активісти, тому колишні попівські й селянські сини, а тепер дипломовані адвокати, журналісти, медики та вчителі взяли на себе роль громадських провідників та захисників на політичному рівні. Так почав формуватися новий для галицьких українців тип політично свідомого та активного чоловіка.

Однак галицькі інтелігенти з погляду ідейно-світоглядної мотивації були неоднорідними. Як писав Франко, «у внутрішнім житті галицько-руської інтелігенції в останніх роках помалу, але досить виразно dokonується важний переворот» [176, т. 15, с. 13]. Він мав на увазі нові західноєвропейські політичні напрями, які в Галичині не проявили себе на повну силу, а лише поширили серед людей дух міщанства, штучно та стрімкими темпами почали творити з українців буржуа. Звідси – «невиразність, невизначність і половинність» [176, т. 15, с. 13] галицької інтелігенції. Це зворотній бік політичного розвитку Галичини, який призвів до появи типу «*рутенця*». Франко дав йому дуже колоритне визначення: «тип “рутенця”, себто русина, що, знеохочений сварами про народність, про Шевченка, про язик і про драгомановські ідеї, вмиває руки від усього, не хоче знати нічого поза чорно-жовтими стовпами, що відмежовують Галичину від Росії» [176, т. 41, с. 475].

У збірці оповідань «Рутенці. Типи галицьких русинів із 60-тих та 70-тих рр. мин. в.» (1913) Франко подає протилежний до «політично свідомого» образ «політично обмеженого», «вузьколобого» галицького інтелігента, яких у тогочасній Галичині, очевидно, не бракувало. В оповіданні із символічною назвою «Молода Русь» в образі Михася відтворено формування нового типу в умовах гімназійної освіти. Франко використовує ретардацію, щоб показати як із хлопчика, в темпераменті якого превалювали «жіноча м'якість та лагідність» [176, т. 15, с. 16], гімназійне виховання зробило несвідомого, деморалізованого юнака. Подорослішавши, він став зрадником та кляузником. Отже, позірна освіченість Михася, що дала йому змогу називатися «інтелігентом», трансформувала його

характер – він позбувся дитячої лагідності, однак залишився інфантильним і незрілим у своїх суспільних поглядах. В інших оповіданнях цієї збірки Франко акцентує на основних рисах типу «рутенця» – переважанні матеріальних цінностей над моральними, визискуванні та зневазі до нижчих суспільних верств, а також псевдоінтелігентності та обмеженості світогляду. Зрозуміло, що появу молодого інтелігенції такого ґатунку Франко вважав явищем негативним, і цілком слушно зауважував, що ця деморалізація починається з неправильної, навіть викривленої системи освіти, яка виховує учнів – майбутніх інтелігентів – на хибних цінностях. Тому маскуліність Михайла та інших чоловічих персонажів збірки «Рутенці» (Маріанна «Звичайний чоловік», Дениса «Знеохочений») Франко подає як девіантну, адже вона була поширеною у галицькому псевдоінтелігентному середовищі внаслідок засвоєння спотворених ідеалів та уявлень про сутність «справжнього інтелігента».

В. Агеєва наголошує, що «у культурі *fin de siècle* руйнувалися структури патріархальної родини, розхитувалися чи не всі ієрархії та моральні норми. Образ “нової жінки” став знаковим для модерністського мистецтва» [1, с. 435]. Однак поява «нової жінки» потребувала й виникнення типу «нового чоловіка» із прогресивними й вільними від патріархальних упереджень життєвими настановами. Саме образ «нової людини», як зазначає Т. Пастух, є «провідним і наскрізним типом усіх романів письменника» [141, с. 64]. Його репрезентантами у прозі Франка є перші зародки інтелігенції – дієві, освічені чоловіки, які спрямовують свої знання й працю на благо суспільної модернізації та прогресу. Передусім це брати Калиновичі («Лель і Полель»), Євгеній Рафалович («Перехресні стежки»), Борис Граб («Не спитавши броду»), Андрій Темера («На дні»). Цих персонажів можна означити також як *«реформаторів»*, адже їхня діяльність спрямована на реформування суспільного устрою, зміну усталених норм, у чому вони покладаються на власний розум та освіту. Такий маскуліний тип І. Кон називає логоцентричним через раціональну домінанту в його психології.

Брати Калиновичі, Євгеній Рафалович та Борис Граб – це чоловіки, які зробили себе самі, пройшли соціалізацію від простих селянських синів до

шанованих у міському середовищі представників інтелігенції. Їхня соціальна роль полягає в тому, щоб зробити свою професію максимально придатною для просвіти «простого робочого люду» з метою об'єднання українців як нації, аби їхня праця була не «пустим цвітом», а давала плоди – формувала освічену, соціально активну громаду. Саме таку позицію обґрунтовує перед своїми товаришами один із Калиновичів: «Повірте мені, мої панове, що те, що в нас величають інтелігенцією, так довго буде диким деревом, а не цвітом народу, поки не пізнає і всією своєю істотою не відчує, що цвіт повинен перетворюватися в плід» [176, т. 17, с. 532]. Чоловік-реформатор намагається цілком присвятити себе обраній справі, нехтуючи особистим життям, внаслідок чого виникає психологічний конфлікт між обов'язками та почуттями. Перепоною до реалізації соціального «я» у чоловіків «реформаторського» типу найчастіше стає жінка, любов до якої є своєрідним тестом на «справжню» маскулінність. Письменник, наче «Над-Я» своїх персонажів, вимагає від них вибору між раціональним та чуттєвим. Як слушно зазначає Р. Чопик, «жінка асоціювалася зі слабкістю, упідвладненням обставинам, які він *faber, militans*, мусив долати» [185, с. 104]. Відповідно, якщо чоловік обирав почуття, піддаючись обставинам, то нехтував своїми обов'язками, честю та гідністю. З іншого боку, відкидаючи любов на користь громадського обов'язку, «реформатор» залишався нереалізованим у сімейній сфері.

Гнат Калинович, який узяв на себе роль реформатора і просвітянина, але, піддавшись почуттям до Регіни, зрадив власні ідеали та зруйнував журналістську кар'єру, є прикладом чоловіка із «нездійсненою» маскулінністю (за І. Тартаковською [163]). За словами дослідниці, невдачі в освоєнні професії, а також нереалізований сценарій «успішної маскулінності» (вдалої кар'єри) роблять чоловіків невдахами в очах суспільства та, що значно суттєвіше, у власних очах [163]. Нестор Дереваський («Основи суспільності») – ще один такий тип. Це молодий просвітянин, який покинув свою професію і знехтував кар'єрою через нещасливу любов. Нестор, утративши сенс життя, став «змарнованим чоловіком» (за його ж самоідентифікацією), що в поетикальному контексті характеротворення увиразнено промовистим уподібненням його «зі старим, зверху прив'ялим, а

всередині хробачливим грибом» [176, т. 19, с. 157]. Зовнішня та внутрішня деградація, вдало підкреслені цим порівнянням, – результат того, що Нестор відкинув своє покликання як педагога та не зміг реалізувати себе в сані священика, а власний життєвий потенціал спрямував на накопичення статку, який у прагненні замінити ним утрачену любов став його *idée fixe*.

Тип «змарнованого чоловіка» є одним із найпоширеніших у прозі Франка. Окрім Гната Калиновича та Нестора Деревацького, до нього належать Іван («Ріпник» друга редакція), Ежен та Жан (останній характеризує себе як «непотрібного чоловіка») («На вершку»), Василь Півторак («Навернений грішник»), пан Городиський («Довбанюк») та ін. Така тенденція свідчить про кризовий дух епохи, коли чоловіки не встигали або й не хотіли встигати за стрімкими суспільними змінами, намагаючись вибрати альтернативний шлях, скажімо, поринути в любовні стосунки, віддатися азартним іграм чи алкоголю. Окрім суспільних чинників, важливими є їхні особисті риси, зокрема амбітність. Бажання довести свою значущість та здобути успіх і вплив у тій чи тій сфері спровокувало кардинальні зміни у їхньому житті. Коли ж виявилось, що їхні здобутки є ілюзорними й не приносять омріяного щастя, ба більше – руйнують їхнє життя, з'явилося розуміння власної безсилості, а відтак – життєвої змарнованості.

Автори дослідження «Сучасне розуміння маскулінності: ставлення чоловіків до гендерних стереотипів і насильства щодо жінок» наголошують, що «через відчуття нереалізованості чоловіки можуть шукати інших шляхів підтвердження власної маскулінності, зокрема через зловживання алкоголем, поширення ризикованих форм поведінки або вияви агресії» [160, с. 109]. Цим пояснюється те, що тип змарнованого чоловіка у Франковій прозі модифікується у різновид «чоловіка-алкоголіка», який у пристрасі до алкоголю шукає забуття через неможливість повноцінно зреалізуватися у житті. Серед Франкових персонажів від проблем зі спиртним, а також унаслідок зловживання ним неконтрольованими виявами агресії страждають переважно бориславські робітники – Яць Зелепуга з однойменного твору, Іван («Ріпник»), Бовдур («На дні»), Василь Півторак («Навернений грішник»). Лише гуцула Юру Шикманюка («Як Юра Шикманюк

брів Черемош») до оковитої знадила самотність після смерті дружини та конфлікт із сином.

До кінця XIX ст. Галичина зазнала великих змін не тільки в громадсько-політичному житті, а й передусім у сфері виробничих відносин. Одними з найвагоміших чинників стали індустріальний прогрес та урбанізація, які призвели до масового напливу сільського населення в міста з метою пошуку роботи. На фабриках та виробничих промислах ручну працю витіснила механізована, на зміну індивідуалізованим ремеслам, які робили столяра чи коваля оригінальним майстром, затребуваним на всю околицю, прийшло масове виробництво, де робітник асимілювався з рештою таких самих, як він. Найбільш репрезентативним прикладом такої рутинної масової праці є нафтові копальні, відкриття яких у Бориславі та Дрогобичі ініціювало новий наплив заробітчан із села в місто. Ріпники, як тоді називали працівників таких копалень, – це нова для того часу професія, яка витворила цілу спільноту. З іншого боку, урбанізований Борислав спричинив складну проблему у психології того ж заробітчанина, який зчаста зазнавав моральної деградації і фізичного виснаження в новому для себе світі. Про негативний вплив Борислава на колишніх селян Франко писав: «вертають відтам з протраченою силою фізичною та звихненою моральною підставою в серці <...> вертають передчасними старцями» [176, т. 14, с. 276].

У передмові до циклу «Борислав. Картини з життя підгірського народу» (1877) письменник зізнавався, що довгий час спостерігав за життям ріпників, адже «ні одно місце в цілій Галичині не представляє більшого поля для студій – не так поетичних, як більше соціальних» [176, т. 14, с. 275]. Детальне вивчення умов праці на копальнях, а також обсервація поведінки робітників дали Франкові змогу не лише показати процес інтеграції чоловіків у нове робітницьке середовище, а й художньо осмислити той вплив, якого зазнала їхня свідомість.

Для Івана (у першій редакції «Ріпника»), сина-одинака заможних селян, робота в Бориславі спочатку здавалася розвагою, адже після важкого дня чоловіки збиралися в шинку, випивали та жартували. Він ходив на копальні не заради заробітку, а через бажання «показати себе» в чоловічій компанії. Але

«бориславське болото» затигнуло його, зробило егоїстичним та жорстоким, а щоденна випивка після важкого робочого дня стала своєрідним ритуалом, який піднімав настрій і скрашував щоденну рутину. Поступово Іван почав ідентифікувати себе передусім як робітника, все далі віддаляючись од свого сільського походження. Він відштовхнув Фрузю, яка, покинувши батька, прийшла за ним до Борислава, адже усвідомлював, що в таких умовах їхні стосунки є «економічно не вигідними»: «Ну, що з неї за робітниця? Десь при багатстві, якби тото вбрав, якби на тото хухав, як на дитину, то, може би, й було до людей подібне <...>» [176, т. 21, с. 35].

У ставленні Івана до Фрузі оприявнюються його матримоніальні, власне, чоловічі установки щодо своєї майбутньої життєвої супутниці. Головним критерієм його вибору стає чинник фізичного здоров'я жінки, в якій він вбачає паритетного спільника у заробітчанстві. Тому утла Фрузя не проходить цей відбір. Франко показує, що промислове виробництво впливає не лише на соціалізацію чоловіка, а й на його спосіб мислення та стосунки з жінками. Як слушно зауважив І. Денисюк, «роздвоєність Івана в почуттях до Ганки і Фрузі – це не тільки фактори індивідуальної психології, якими є назагал почуття кохання, – вони є певним виявом станового вагання Івана, фактором його соціальної психології. <...> Іван надає перевагу дебелий, здоровій Ганці над ніжною слабовитою Фрузею з точки зору вимог робітничого життя: до важкої фізичної праці на нафтопромислах Фрузя не здатна» [62, с. 70].

Зрештою Іван залишається сам, не почувавши справжньої приязні до Ганки й відштовхнувши Фрузю. І хоч згодом він усе ж переосмислює своє життя й вирішує повернути дівчину та осісти в селі, проте цей варіант не здійснився через Іванову смерть (у другій редакції). Як і інші персонажі, що репрезентують тип «змарнованого чоловіка», Іван, обравши нову соціальну роль, не зміг у ній утвердитися і сповна зреалізуватися ні як робітник, ні як чоловік та батько.

У другій половині XIX ст. економічні та політичні проблеми набувають ще більшої актуальності. Знизилася плата за ручну працю, внаслідок механізації виробництва збільшилася кількість травм та смертей, зросла конкуренція на ринку

праці через міграцію селян у міста. Робітничі спілки, товариства та союзи стали рушійною силою в боротьбі за права працівників. Феномен *робітничого побратимства* як нової форми чоловічого співтовариства постає в романі «Борислав сміється» (1882).

Т. Гундорова зазначає, що ідеєю громадівства «Франко зацікавився насамперед під впливом Драгоманова. Тепер він пов'язує її з ідеєю класової солідарності від ремісницької взаємодії до побратимства бориславських робітників, заснованого на помсті й “карбуванні злочинів”; згодом більш-менш свідомого й зорганізованого страйку цілого Борислава» [56, с. 63–64]. Франкові вдалося показати момент, як зі звичайних зібрань товаришів, де карбувалися завдані робітникам кривди, утворилася ціла робітницька спільнота зі своїм устроєм, кооперуванням, певним статутом та вимогами. Головна роль у цьому перетворенні належить лідеру Бенедеві Синиці.

Образ Бенедя побудований на контрасті фізичного і духовного, адже «утлий та хоровитий» зроду, ще й покалічений на будівництві, він не міг себе більше реалізувати на роботі, яка вимагала фізичних зусиль. Натомість компенсував свою професійну непридатність пріоритетними, на Франкову думку, маскулінними рисами – «розумом та розсудком». Ще Євген Маланюк, аналізуючи поетичну творчість Франка, зауважив, що у психоукладі поета «Розум був завжди на першому місці, бо він для нього був віддавна синонімом Сили» [123, т. 2, с. 86]. Франко зумисне позбавив Бенедя тих рис, які звично асоціюються із чоловіком та забезпечують йому лідерські позиції у колективі робітників: фізичної сили та витримки, прагнення до лідерства, змагальності, жорстокості. Навпаки, у творі акцентовано на його моральних чеснотах: розсудливості, чесності, справедливості. Вибравши для свого персонажа статус своєрідного робітничого інтелігента, неосвіченого, проте критично мислячого, талановитого промовця, Франко намагався утвердити в уяві читачів новий, хоча й дещо ідеалізований образ робітника, свідомого своїх прав і здатного боротися за них законним і мирним шляхом. Тому у взаєминах з іншими робітниками Бенедьо має вигляд мудрішого та досвідченішого чоловіка, авторитетного «наставника».

Бенедева маскулінна роль полягає в тому, щоб «перевиховати» своїх побратимів, показати їм нові конструктивні шляхи боротьби та співжиття громади завдяки консолідації, а не стихійній помсті. Звідси впливає імпліцитно присутня у творі проблема відносин громади та її лідера (найповніше вона втілилася в поемі «Мойсей» (1905)). Бенедьо намагався своїм прикладом показати можливість мислити розсудливо, не піддаючись стихійній силі помсти, щоби мирним та компромісним способом вирішити конфлікт. А те, як би мав закінчитися твір, – пожежею в усьому Бориславі – свідчить, що громада діяла б радикальніше, відповідно до планів братів Басарабів. Отже, «образ такого побратимства, великого і сильного, котре могло би злучити до купи дрібні сили робітників, котре могло би здвигнутися тою сполученою силою і охоронити кожного кривдженого і страждущого робітника далеко ліпше, ніж се може зробити одинокий чоловік» [176, т. 15, с. 372], став для Бенедя утопією.

Антагоністами Бенедя в романі є брати Басараби – народні «месники», як їх неодноразово означували дослідники (А. Вольдан [28, с. 875], А. Швець [188, с. 116], М. Тарнавський [161, с. 490]), а також їхній товариш Прийдеволя. Маскулінний тип, який репрезентують ці персонажі, можна назвати «*бунтівним*». Для нього характерна здатність протистояти обставинам, в яких він перебуває. Як і «реформатор», бунтар прагне змін, але досягає їх переважно силовим опором. Такий тип І. Кон характеризує як «протестну маскулінність».

Радикальність «бунтівників» визначають не лише вроджені риси характеру, а насамперед чинник соціалізації, яку вони пройшли в новому середовищі. «Я такий, яким зробило мене життя і вони, закляті вороги мої!» [176, т. 15, с. 475], – говорить про себе Андрусь. Бунтарі Басараби радіють, коли план страйку Бенедя Синиці для підвищення плати робітникам провалився, адже це ще раз показало, що у боротьбі з магнатами потрібно не домовлятися, а діяти рішуче.

Фіаско поміркованих планів Бенедя повернуло Басарабів на лідерську позицію, що для них було дуже важливим: Андрусь Басараб «тепер чувся по-давньому головою і провідником тих людей, відданих йому з душею і тілом, і в тім почутті набрав знов тої певності і сили поступування, яка його вперед визначувала

і котра потрохи опустила його була під час недовгого Бенедєвого провідництва» [176, т. 15, с. 477]. Як наголошує М. Тарнавський, на відміну від задуму Бенедєя, спрямованого на забезпечення кращих умов праці для цілої громади, «їхня помста – це виключно прагматичне вирішення проблеми, інстинктивна реакція на несправедливість, яка була їм завдана» [161, с. 490]. Важливою рисою «бунтівника» є потреба лідерства, що дає їм імпульс для подальшої боротьби. Для них фізичний спротив переважає над духовним, чуттєве – над раціональним.

Отже, в новій суспільній стратифікації Борислава категорія ріпників поділялася на окремі типи, кожен із яких репрезентує певну модель поведінки, спрямовану на власну систему цінностей. Тип «наставника» (Бенедьо Синиця) орієнтований на громаду та легітимізовані методи народного опору. Він чинить в інтересах своїх побратимів, завойовує авторитет виваженою поведінкою й мудрими порадами. Брати Басараби та Прийдеволя – приклад типу «бунтівника». Це індивідуалісти, яким імпонує роль лідера. Вони відчують свою силу та вищість над іншими, діють імпульсивно, не задумуючись над наслідками. Третій різновид – «змарнований чоловік» (Іван з оповідання «Ріпник») – адаптувався до нових умов життя, перейнявши відповідні моделі мислення й поведінки, проте не зміг у них успішно зреалізуватися.

Оскільки Галичина була поліетнічною, Франко відтворював у своїх текстах її культурне багатоманіття. У його прозі чимало прикладів нових маскулінних типів українців, поляків (вироджена шляхта) та євреїв (магнат-підприємець – «гешефтсман»). Їхня поява зумовлена не лише соціальними змінами, а й національно-ментальними впливами.

Єврейська спільнота була досить численною в Галичині XIX ст. Наявність у Франковій прозі низки образів євреїв дає підстави виокремити деяких із них у тип «гешефтсмана» (ділового чоловіка), існування якого мотивоване саме бурхливим розвитком промислів у XIX ст. За словами І. Кона, єврейська маскулінність закорінена в древній талмудській традиції і базується не на силі та войовничості, а на розумі й терпінні [96, с. 88]. Крім того, єврейську маскулінність, як специфічну форму логоцентризму, І. Кон відносить до альтернативної, адже ідеальним

суб'єктом єврейського типу є «учений-талмудист». Євреї саме тому досягають успіху в кар'єрі, що в них закладено природний потяг до накопичення знань і досвіду. Їхня інтеграція в середовище виробничих відносин відбулася завдяки вмінню пристосовуватися, використовуючи свою «вченість» та здатність вичікувати як засадничі принципи заробітку. Дослідник історії євреїв П. Джонсон зазначає, що «єврейська фінансово-комерційна діяльність у XVIII ст. набула такого широкого діапазону, що історики-економісти іноді спокушалися розглядати її як первісну силу, що створила сучасну капіталістичну систему» [64, с. 326].

Чоловіки-євреї у творах Франка здебільшого не працюють фізично, їхня сфера – передусім торгівля та юриспруденція. Однак, якщо більшість галицьких євреїв на початку XIX ст. була дрібними торговцями та власниками шинків, то розширення ринку праці завдяки розвитку різних промислів посприяло формуванню магнатів та капіталістів. Втіленням типу гешефтсмана є нафтові магнати в романі «Борислав сміється» – Леон Гаммершляг та Герман Гольдкремер. Діями Леона керували бажання мати владу та капітал: «він наперед укладав собі плани, як то він закупить дешево обширні і найвідповідніші до копання частки ґрунту, як позаводить собі машини для скоршого і дешевшого видобутку земляних скарбів, як піднесе цілий нафтовий промисел і своєю волею буде піднімати і опускати ціни на всіх торгах» [176, т. 15, с. 271]. Для досягнення своєї мети він знехтував законами моралі та намагався хитрістю здобути собі першість серед бориславських магнатів, використовуючи у своїх меркантильних цілях дочку Фанні, яку без її згоди планував видати заміж задля укладення міцного з економічної точки зору союзу з «найбільшим Бориславським тузом» Германом Гольдкремером. Попри абсолютну безпринципність, Леон вважав себе лібералом, що вивищувало його у власних очах над іншими.

Герман же покладався лише на власні сили. Розуміючи, що син Готліб не зуміє продовжити батьківську справу, адже його «духовні спосібності» далеко не блискучі, він намагався самотужки накопичити якомога більший статок. Р. Голод припускає, що І. Франко «зумисне ввів саме такий образ спадкоємця справи Германа Гольдкремера, щоби підкреслити безперспективність подальшого

розвитку капіталізму з його безмежною владою грошей, падінням моралі, втратою людяності у суспільстві» [40, с. 16]. Сам Герман є втіленням усіх цих рис, адже в його поведінці простежується якась хвороблива манія «громадити, збирати, множити». Гроші стали сенсом його життя, замінили сімейний затишок та любов рідних. І хоч він бачив, що не буде кому «користати його надбанням», все ж не прагнув змінити себе чи спробувати налагодити стосунки в сім'ї.

Ще одним репрезентантом цього типу постає єврей Вагман із роману «Перехресні стежки». Попри скептичне зауваження Г. Грабовича, що цей «холоднокровний лихвар, про якого говорили, що він зруйнував життя багатьох людей, зазнає докорінного переродження, в ньому неначе поєднуються добрий Шейлок та фінансовий Робін Гуд» [48, с. 255], Вагман навіть після «переродження» не перестає бути «діловим чоловіком» ні у розмові з українцем Рафаловичем, ні звертаючись із «маленьким гешефтиком» до свого колишнього товариша Россельберга. Цей гешефтик, хай навіть мотивований нібито добрими намірами допомогти українцям у протистоянні з польською верхівкою, усе одно залишається для нього власним інтересом – помстою цій самій верхівці, яка відправила на війну його сина, де той загинув. Тож, незважаючи на те, що на тлі інших персонажів-гешефтсманів Вагман видається новим прогресивним типом, його суспільна діяльність базується на тих-таки рисах «ділового чоловіка» – хитрості, боротьбі за власні інтереси, вмінні домовлятися і переконувати опонента.

Стрижневою рисою характеру єврейського маскулінного типу гешефтсмана є прагнення здобувати знання і нагромаджувати майно, а також уміння розпоряджатися цими ресурсами. Це впливає на особливості їхньої поведінки з представниками інших національностей, формує специфічне ставлення до себе та своїх сімей.

У центрі письменницької уваги Івана Франка, окрім євреїв, чільне місце посідали поляки. Адже, як зазначає Катажина Гліняновіч, «Галичині випала непроста доля стати фундаментом не однієї, а щонайменше двох національних ідентичностей – української та польської. Маркером цих ідентичностей найчастіше виступала культура, однією з форм якої був наратив, покликаний витіснити

конкурентну розповідь “іншого”. Тому літературні твори прозаїків Галичини <...> можна вважати дискурсом спротиву польській шляхті» [57]. Дійсно, зображення чоловіків польської національності у прозі Франка часто є тенденційним, оскільки переважна більшість його персонажів-поляків неодмінно є патріотами, шляхтичами, які бажають повернути своїй батьківщині її колишню велич. Саме убоління чи байдужість до долі своєї держави є критерієм справжньої/несправжньої маскулінності для польських чоловіків у прозі Франка. Підтвердженням є твори «Герой поневолі», «Основи суспільності», «Гриць і панич», «Довбанюк», «Не спитавши броду», у яких маскулінний тип поляка втілено в образі шляхтича, чий «дух польський – вольний, лицарський, тривкий і незникомий» [176, т. 19, с. 250] потрібно гартувати у постійній боротьбі за власні національні ідеали.

Проте Франко робить акцент на тому, що намагання відповідати історично усталеним еталонам польського національного етосу є згубним для чоловіків, бо обмежує їх тісними соціальними й культурними рамками, внаслідок чого позитивні лицарсько-шляхетські риси стають аморальними й деструктивними. Цей процес призвів до утворення *прошарку «виродженої шляхти»* з девіантними маскулінними рисами. Польські паничі, як показує Франко у творах «Основах суспільності», «Не спитавши броду» і «На вершку», стали розбещеними і морально зіпсутими під впливом виховання у щирій «старопольській традиції» та опіки таких матерів, як Олімпія Торська й пані Трацька. Змалку звиклі до статків та вседозволеності, однак не навчені ці статки примножувати, вони вирости із «гордістю на свій рід, на своє шляхетство, на свою кров» [176, т. 18, с. 326] і привитою погордою до всього не шляхетського й неблагородного. Для них боротьба за незалежність батьківщини й повернення її колишньої величі не мали такого значення, як для покоління їхніх батьків і дідів, що найповніше виражено у суперечці Густава Трацького із батьком: «Знаю, що скажете: як можна йти на службу до ката вітчизни, до тирана, москаля і т.д. Чував сі фрази і признаюсь вам, не чував глупіших <...> річ іде не о службу катові, але о службу своїм власним інтересам» [176, т. 18, с. 374]. Для цього молодшого й розбещеного

вседозволеністю покоління, як засвідчує Франко, визначення «справжній чоловік» уже не дорівнювало сумі понять «честь», «гідність» і «любов до батьківщини», пріоритетними для них стали молодість, краса, егоцентризм та прагнення красивого й легкого життя. Ці риси Франко часто підкреслює портретами польських паничів, надаючи їхній зовнішності жіночих рис.

Отже, основні маскулінні типи – «реформатора» та «рутенця», представлених молоддю українською інтелігенцією, «ділового чоловіка» в образах євреїв-магнатів, молодого поляка – представника «виродженої» шляхти, «бунтівника», «наставника», «змарнованого чоловіка», алкоголіка – становлять соціоантропологічну картину життя Галичини у другій половині XIX ст. Маскулінні типи Франкової прози свідчать про складність та контрверсійність тогочасного суспільного устрою з його стрімкою урбанізацією та культурним консерватизмом. Освоюючи нові соціальні ролі та професії, чоловіки набували маскулінних рис, пов'язаних зі специфікою обраної діяльності. Тому Франко наголошує на важливості соціальної реалізації для чоловіків, спостерігає за відносинами в чоловічому колективі в умовах урбанізації та індустріалізації. На прикладі персонажів-ріпників демонструє, що інтеграція в робітниче середовище не лише формувала, а й деформувала маскулінні риси, сприяла утворенню як «бунтівних», так і «деградованих» типів. Отже, соціальні та гендерні ролі Франкових персонажів пов'язані не лише з авторською інтенцією, а й з тими історичним періодом та середовищем, які вони репрезентують і в яких утверджують чи видозмінюють свій статус.

2.2. Моделі формування маскулінної ідентичності у Франкових творах про дітей

Проблема дорослішання персонажів-хлопчиків та становлення їхньої гендерної ідентичності постає і в «дорослих», і в «дитячих» творах Івана Франка («У кузні», «Малий Мирон», «Злісний Сидір», «Мій злочин», «На лоні природи», «Микитичів дуб», «Під оборогом», «*Odi profanum vulgus*», «Яндруси», «У столярні», «Пироги з черницями», «*Schönschrieben*», «Отець-гуморист», «Борис

Габ», «Оловець»)), адже світ дитинства у них передано здебільшого саме крізь призму свідомості хлопчиків. Це пояснюється передусім тим, що гендерна ідентифікація і соціалізація самого Франка давала йому більше компетенції у пізнанні хлоп'ячої психології, до того ж у тогочасній маскулінно маркованій літературній традиції персонажі-дівчатка були великою рідкістю. Наприклад, аналіз дитячих образів у французькій літературі XIX–XX ст. засвідчив, що в авторів-чоловіків 82% дитячих персонажів – хлопчики [95, с. 16].

Формування ідентичності дитини починається у процесі її соціалізації – входження у світ дорослих та прийняття тих соціальних норм і ролей, які сформовані саме у дорослому світі. Дорослішання та формування особистості як представника певного гендеру відбувається одразу в кількох середовищах. Передусім це найближче оточення людини, також елементи соціального середовища, до яких індивід безпосередньо не належить, але які впливають на нього, наприклад адміністрація школи, міська влада, крім того – соціокультурні норми, системи соціальних уявлень та установок, норми та правила соціальної поведінки, що є характерними для певної субкультури [129, с.150]. Ці системи взаємодіють між собою, накладаються та підпорядковують собі життєвий простір кожної особи. У тканині художнього твору такі системи також мотивують ціннісні орієнтири персонажа, його психічний розвиток, соціальну роль та взаємини з іншими.

Гендерна ідентичність – одна із п'яти форм рольової ідентичності людини (поряд з етнічною, політичною, професійною та ідентичністю членства), базова структура соціальної ідентичності, що характеризує людину з погляду її належності до чоловічої або жіночої групи, це усвідомлення своєї пов'язаності з культурними визначеннями мужності й жіночності [42]. Водночас, як слушно зауважує Майкл Кауфман, «прийняття маскулінності – це не лише “соціалізація” у певну гендерну роль» [86], це процес увнутрішнення набору гендерних відносин, уособленням яких стає людина, подорослішавши.

Маскулінність як одна із суспільних гендерних ролей формується у дітей обох статей, однак більш притаманна хлопчикам. Діти, для яких характерна

маскулінна модель розвитку, «цінують авторитет сили й незалежність поведінки, орієнтовані на високі індивідуальні досягнення, відкидають жіночі компанії» [118]. Для них важливою є роль лідера, визнання власної влади. Проте, як зауважує психолог П. Горностай, для хлопчика прагнення відповідати взірцям маскулінності передусім є не внутрішньою потребою, а суспільною нормою, і невідповідність їй спричинює більш критичне ставлення до нього, ніж до дівчинки, яка не відповідає стандартам фемінності [43, с. 144]. У персонажів-хлопчиків прози Івана Франка домінантною є саме маскулінна модель поведінки. В її основі лежить поняття праці як роботи над самим собою – морального, духовного, інтелектуального і фізичного вдосконалення, оскільки «<...> для того, щоб стати чоловіком, особа мусить виконати важку роботу. Маскулінність не дається просто так, вона повинна будуватися, “вироблятися”» [3, с. 13].

Дорослішання хлопчиків та формування їхньої ідентичності Франко зображує у таких соціальних системах:

- домашній простір як мікросвіт дитинства;
- школа як соціально-комунікативний локус;
- вулиця як «кодіфікатор» законів хлоп'яцтва;
- село і місто як специфічні топоси організації життєвого простору.

Згідно з віковою періодизацією психічного розвитку дитини, роки дитинства поділяють на шість періодів (немовлячий, ранній, дошкільний, молодший шкільний, підлітковий, ранній юнацький) [71], кожен з яких характеризується специфікою психологічного й соціального розвитку, рівня знань і здібностей дитини. Тож за цією шкалою до дитячих персонажів прози Франка зараховуємо хлопчиків від дошкільного віку (3–7 років) до старшого підліткового віку (14–18 років).

Дім. Головну роль у процесі становлення гендерної ідентичності хлопчика відіграє домашнє виховання. Тобто ті правила та закони, які функціонують у його сім'ї та які головню репрезентує батько, чия особа – це «певна матриця, яку дитина так чи інакше “надягне” на себе. Для хлопчика батько – джерело мудрості, хранитель традицій і цінностей» [172, с. 174]. Батьківські патерни стають для сина

головними чинниками взірцевої маскулінності. Проте у своїй ранній праці «Женщина-мати» первинну виховну роль у сім'ї Франко покладав передусім на матір, яка є «первообразом того, чим дитя має статися в житті» [175, т. 53, с. 563]. Франко, вторуючи Герману Кленке, так розподіляє виховні впливи між подружжям: «мати єсть для них [дітей. – *К.Ш.*] авторитетом любви і приміру» [175, т. 53, с. 563], натомість батько «одержує синів доперва з матірнього виховання з початками образования і обучає їх в тім, що належить до мужчини: в упражненіях розума і розсудка, в позитивнім знанію, в мужестві, одвазі, честі і діяльності, в любові отечества і знаємості світу» [175, т. 53, с. 564]. Отже, Франко визначав критерії спадкоємної батьківської маскулінності, які плекаються через його духовне менторство. Фундаментальними серед них є інтелект, мужність, патріотизм і всебічний розвиток. Тому авторитет батьківства у Франкових творах з одного боку відповідає стереотипові патріархальної, домінантної маскулінної культури, а з другого – є морально-психологічним феноменом, який формує аксіологічний світ дитини. У Франкових творах про дітей («Малий Мирон», «Під оборогом», «У кузні») домінує культ не авторитарного чи деспотичного батька, а, навпаки, – «педагогічного батька», батька-дидакта.

Однак у Франка можна знайти й негативні батьківські образи, чий приклад соціальної поведінки та ціннісної ієрархії спричинив моральний занепад і деградацію дітей. Такими типами «антибатька» є «заграничний політик» Вікентій («*Odi profanum vulgus*»), Герман Гольдкремер («Борислав сміється») та Олекса Добошук («Петрії і Добошуки»). Хоча сини Добошука Сенько й Ленько вже дорослі парубки, проте вирости вони під пильною батьківською опікою, яка нівелювала особу матері та її авторитет. Ба більше, Олекса «провадив кождий їх крок, провадив ко злому» [176, т. 14, с. 45], а Ленько і Сенько перейняли батьківські шаблони поведінки як імператив, запоруку його подальшої любові й опіки. Адже, на відміну від матеріної безумовної любові, для якої дитині не потрібно особливих заслуг, «любов батька передбачає певні умови <...> її треба заслужити і її можна втратити, якщо не робити того, що від тебе очікують» [178, с. 75]. Тому бажаючи мати вірних поплічників у боротьбі з ворогом, «отець ділав і

синів такими, як був сам» [176, т. 14, с. 46], а ті, успадкувавши батькову «дику натуру», не могли вийти з-під його авторитетного впливу й наслідування. Розуміючи це, Кирило Петрій вирішив дати хлопцям шанс, «на людей випровадити», тому влаштував їх до школи. Там вони могли пізнати кращу долю, ніж ту, яка їх спіткала під батьковим крилом. У хвиловому пориві це усвідомив і сам Сенько: «если би нас отец не був відобрав із школи, ми би, може, були вийшли і на порядних людей» [176, т. 14, с. 86].

Чинник негативної спадковості, яка у процесі виховання хлопця набуває ознак гіпертрофованої маскулінності, ототожненої з силою і жорстокістю, простежується також і в образі Готліба Гольдкремера. На думку Р. Голода, він «успадкував певні риси психічної патології від батьків, що проявляються в його нервовості, у постійному роздратуванні, у схильності до садизму» [40, с. 17]. Проте не менш важливу роль у цьому відіграли «звірська» екзальтована любов матері та фактична відсутність у його житті батьківського авторитету. Адже батько не любив сина і не займався ним, оскільки бачив, що той не виправдає його сподівань – не стане гідним спадкоємцем-гешефтсманом. Вплив такого виховного середовища на психіку дитини пояснює Е. Фромм: «те, що хлопчик має маму, яка надто йому потурає або ж занадто владна, і слабкого та байдужого батька» [178, с. 77], на думку дослідника, може стати причиною неврозу, наслідком якого буде відсутність чоловічих рис – дисципліни й незалежності. Водночас у свідомості Готліба нестача дисциплінованості й виплекане матір'ю почуття вседозволеності та власної значущості породили бажання «бути великим чоловіком, славним, голосним на весь край» [176, т. 22, с. 189], для чого, як йому здається, він має усі необхідні риси: силу, відвагу, рішучість. Ці засади ідеальної, у його розумінні, мужності стають девіантними, адже вона деструктивна, агресивна, ототожнена з силою і свавіллям. Тож, оскільки батько не навчив сина, у яке русло потрібно спрямовувати свою маскулінність, Готліб обрав власний шлях її реалізації – через насильство.

Позитивний батьківський образ, по-особливому світлий та дбайливий, постає у Франкових автобіографічних оповіданнях-спогадах «У кузні», «Малий Мирон»,

«Під оборогом» та «Злісний Сидір». Батькова постать мала значний вплив на становлення Франка, про що він писав у своїх спогадах та художніх творах. Як зазначає Я. Грицак, «непересічна особистість Якова Франка залишила відбиток на синові», саме від батька Франко успадкував потребу праці заради громади [52, с. 68]. Зasadничим аксіологічним імперативом Якова Франка й водночас умовою успішної соціалізації його сина Івана стала теза «з людьми і для людей». Ця відкритість до світу була важливим чинником авторитету Франкового батька у громаді.

В оповіданні «Малий Мирон» відтворено різкий контраст між особами батька та матері. Адже «татуньо» ніколи не ображає Мирона, навпаки, – хвалить його і підказує. Матір же не розуміє своєї дитини, а його природну цікавість до навколишнього світу вважає дивацтвом. Насправді ж «дивацтво» Мирона, як наголошує О. Капленко, пов'язане зі складним етапом «п'ятирічного віку, який, за твердженням сучасних учених, є особливою віхою в житті людини. Більшість дітей-персонажів Івана Франка перебувають у цій віковій категорії. Вони ніби знаходяться на певній межі, перехід через яку символічно уособлює прощання із дитинством і входження у світ соціальний. Саме тому з точки зору “соціальної людини” ці діти “дивно” себе поведуть» [84, с. 62]. Через непорозуміння з дорослими у Мирона розвивається невпевненість у собі, страх сказати якусь дурницю: «Ні відси ні відти здається йому, що власне тепер йому випадає щось сказати. Але що би тут такого? Треба наперед розмислити, а то всі будуть сміятися, ще й мама насварять» [176, т. 15, с. 70]. Із наступного оповідання – «Під оборогом» – бачимо, що постійні докори в «інакшості» не минули безслідно у свідомості дитини. Автор натякає нам, що бути самим собою хлопчик може лише на лоні природи, в компанії грибів та дерев, бо «ізмаленьку привик із усяким виявом свого чуття ховатися від людей» [176, т. 22, с. 37]. І знову в цьому творі «татуньо» з'являється як мудрий наставник, який знаходить відповіді на усі синові запитання і дає свою просту, але таку важливу настанову: «Вчися, синку». Місія Миронового батька – «своїй дитині отворити очі у світ» – суголосна розумінню батьківської ролі у визначенні Е. Фромма: «батько – це той, хто навчає дитину і

показує їй стежку у світ» [178, с. 74]. Діалоги батька з Мироном є актом певного інтелектуального наставництва, емпіричного виховання та психологічно-комунікативної емпатії. У них він не соромиться показувати синові свою любов, що виражається у похвалі та заохоченні: «Батько втішаєся ним і каже, що він чудово-розумна дитина, <...> все вона у нього золота і розумна і гарна» [176, т. 15, с. 65].

Взоруєчись на батька, Мирон тягнеться до праці, мріє освоїти ремесло: «А я, як буду великий, чи також потрафлю таке робити? – Вчися, синку, то потрапиш <...> От підеш до школи, будеш учитися багато-багато такого, чого я і гадкою не прибагну, то навчишся ще більшої штуки» [176, т. 22, с. 38]. Оскільки «розуміння позиції батька – необхідна робота всіх синів, якщо вони хочуть коли-небудь стати чоловіками» [15, с. 50], то прийняття батьківських настанов щодо навчання і поведінкових патернів можна вважати основою моделі маскулінності Мирона.

Франкові спогади про батька, ословлені в оповіданнях «У кузні» та «Злісний Сидір», мають багато схожих елементів. Зокрема, з ніжністю і любов'ю у них змальовано епізоди перебування малого Івася у батьковій кузні, детально описано тамтешню атмосферу, у якій особливу роль відведено праці й ремеслу як константам буття чоловіка. Сама кузня постає суто чоловічою територією, відокремленою від жіночого простору хати, в якому керує матір. Власне «емансипація хлопчика від матері й поступове виховання чоловічих рис спонукають і готують його до зустрічі із зовнішнім світом» [21, с. 320], прообразом якого й стає батькова кузня.

Окрім «татуня», важливе місце у спогадах автора посідають й інші чоловічі персонажі, що не випадково. Адже «для того, щоб хлопчик став зрілим чоловіком, життєво необхідною є присутність інших дорослих чоловіків. Ті розповіді, які він чує, те життя, яке він спостерігає, зливаються воедино, утворюють в підсвідомості модель того, яким він повинен стати» [214, с. 85]. Наприклад у «Злісному Сидорі» поряд з ідеалізованою батьковою фігурою постає яскравий образ кремезного чоловіка на ім'я Сидір, якого хлопчина спочатку боявся. Проте перша візуальна рецепція суворого велета швидко розвіялася, особливо коли він заговорив, бо в

голосі його звучали «доброта й щирість». Ще одним чоловіком, чи радше парубком, який з'являється на сторінках «Злісного Сидора», є «щирий і простодушний, мов дитина» [176, т. 16, с. 440] сусідський хлопець Микола. Хоча він був старший від Івася та його товаришів, ніколи не соромився їх та не відмовлявся з ними проводити час. Цих трьох чоловіків, які зринають у дитячих спогадах Франка, – батька, Сидора й Миколу – об'єднує те, що вони були не типовими сільськими «хлопами», тобто не «прибитими й приглушеними відмолоду» [176, т. 16, с. 440], а щирими, талановитими, веселої вдачі. Видається, що такими хотів бачити українських селян Франко і, називаючи себе селянським сином, мав на увазі саме цей типаж.

Інакшу картину сімейного виховання Франко змалював у новелі «Пирог з черницями», в якій авторитет та влада належать матері, а не батькові. У цьому творі своєрідність виховної моделі має етноментальне забарвлення. Позаяк за єврейськими традиціями Хане Гольдбаум керує у сім'ї неспроста, а як спадкоємиця великих статків свого батька-підприємця. Натомість її чоловік Куна, який, імовірно, походив із біднішої сім'ї, був змушений її слухатись і щотижня звітувати про витрачені й зароблені гроші. Тому їхній син Лейбуньо наслідує саме матір і відповідно до її настанови, що «гроші – то велика річ», вважає їх найбільшою цінністю. Матір сприймає сина у світлі монетарної аксіології – не як дитину, а як власний капітал та майбутнього гешефтсмана, якому потрібно дотримуватися відповідних життєвих настанов: «мати добру голову», знайти жінку, що матиме «сто тисяч посагу» та триматися паничів, із яких можна скористати. І хоча батько на практиці показує синові, «що значить – гешефтсман», висловивши таким чином свій протест дружинним настановам, батьківська позиція поступається у свідомості Лейбуна перед авторитарною материною владою у сім'ї. Хоч матір і посідає у творі центральне місце, однак її вплив на сина є радше деструктивним.

Школа. Приділяючи значне місце у своїх спогадах домівці й батькам, Франко не оминав увагою і шкільні роки. Шкільне середовище за своєю соціальною структурою є різнорідним, оскільки, на відміну від домашнього чи вуличного, складається і з дорослих, і з дітей. Саме шкільне виховання сприяє

найшвидшому засвоєнню суспільних стереотипів та норм поведінки. Події оповідання «Отець-гуморист» відбуваються у третьому класі школи отців василіян Дрогобича, в якому учні познайомилися з деспотичною особою, котра здобула цілковиту владу над ними. «Я тут господар класу!» [176, т. 21, с. 291], – зауважив на першому ж уроці вчитель Софрон Телесницький. Упродовж усього «господарювання» третьокласники стикнулися з численними образами, а дехто – з жорстоким побиттям. Перебування у постійному страху та щоденні покарання розвинули у дітях жорстокість. Як зауважує оповідач, «хлоп'ячі веселощі щезли», натомість забави перетворювалися на бійки. Про себе ж наратор зазначає, що увесь негатив і ту агресію, яка накопичувалася в його душі, він зривав, б'ючи прутом землю і все, що на ній росло. Психологічна травма, з якою росли ці діти, могла вплинути на формування у них не лише комплексів, а й маніакальних нахилів та схильності до садизму. До того ж, своїми «жертвами» Телесницький обирав переважно слабких та худорлявих хлопців, які під час кари плакали і кричали, не маючи сил терпіти біль. Натомість старші та сильніші допомагали йому в покараннях. А б'ючи, вчитель ще й підсміювався з тих, хто не міг мовчки лежати під різками. У такий спосіб у свідомості дітей сформувалася низка стереотипів: про «слабаків» і дурнів, про вищість фізичної сили над інтелектом.

Процес виховання у школі соціальної, етнічної та фізичної нерівності Франко описує і в оповіданні «Schönschrieben». Його головний персонаж Мирон, хлопський син, зазнає не лише фізичної, а й психологічної травми, оскільки вже змалечку зіштовхується з усвідомленням власної соціальної нижчості: «якого біса тим хлопам пхатися сюди [до школи. – *К. Ш.*]!» [176, т. 15, с. 90]. Як зазначає автор, вчительська поведінка у свідомості дитини стала «першим зерном обурення» [176, т. 15, с. 90], яке спонукало Мирона рости з погордою до всякого приниження, а отже сформувала у ньому антипатію до агресії та жорстокості, а також поривання до встановлення соціальної справедливості й рівності. Чоловічі персонажі саме із такими маскулініними рисами є протагоністами «великої» прози Франка (Андрій Темера – «На дні», брати Калиновичі – «Лель і Полель», Борис Граб – «Не спитавши броду», Євгеній Рафалович – «Перехресні стежки»).

Модель виховання Бориса Граба з однойменного оповідання Франка можна вважати більше особистісною, ніж шкільною. Адже шкільна освіта не розвивала природних талантів хлопця, вчителі сприймали здібного учня лише як головну оздобу закладу. Натомість учитель Міхонський звернув увагу на добру пам'ять Бориса та його здатність самостійно мислити. Побачивши в особі Граба духовно-інтелектуальний потенціал й усвідомивши, що без вмілого спрямування він може втратитися, вчитель узявся за шліфування цього «самородка» й зробив із нього «унікума» – порядного, працюючого й до «хлоп'ячих гріхів» байдужого Епамінонда. Завдяки «комплексному вихованню» Борис розвивався не лише інтелектуально, а й морально та фізично. Своєю наполегливістю й терпінням вчитель виховав із «дикого і неохайного» хлопчика чоловіка, в якому «одвертість і правдивість характеру» поєднувалися з інтелектом, високою моральністю й естетично довершеним фізичним розвитком.

Село і місто. Соціальне, культурне й етнічне різноманіття Франкових персонажів об'єднує їхня локація – місто чи село, з якою пов'язаний побут та спосіб життя. Дитячий характер ще більшою мірою перебуває під впливом міського або сільського середовища, адже діти засвоюють норми поведінки набагато швидше, ніж дорослі й легше адаптуються до нових умов. Дослідники дитячої психології наголошують на відмінностях у сприйнятті та поведінці сільських і міських дітей. Наприклад, зазначають, що в сільському середовищі в дитини зароджується більший інтерес до знань, розвивається пам'ять та «глибина мислення, високорозвинена спостережливість, здатність помітити найдрібніші деталі речей та явищ і знайти в них основне» [60, с. 29]. Міські діти перебувають у вужчому колі спілкування, ніж сільські, тому й не такі довірливі й альтруїстичні. Відрізняються і гендерні ролі та погляди на нормативну поведінку жителів села і міста. Зокрема у ХІХ ст. сільські діти більшість часу проводили на «лоні природи», де хлопці мали можливість проявити свої інстинкти під час полювання й риболовлі – у типово чоловічих сферах. У творах «Мій злочин», «На лоні природи», «Микитичів дуб» та «Під оборогом» Франко моделює поведінку дітей під час відпочинку просто неба, в умовах освоєння та підкорення природи.

Юнаки 16 та 17 років, брати Едмунд і Тоньо, в оповіданні «На лоні природи» стають «споживачами природи». Адже вони намагалися її підкорити: вполювати спершу кулика, а згодом великого клена, побачивши якого, як зауважує Франко, в Едмунді «пробудилася мисливська жилка» – інстинкт власника, жорстокого підкорювача світу. Та якщо Тоньо «любив сидіти з вудкою і ловити рибу», насолоджуючись самим процесом єднання з природою, то для його старшого брата насолода була не в процесі, а в результаті: «я його застрілю <...> Зараз буде наш» [176, т. 18, с. 158]. Майкл Кауфман наголошує, що «наси́льство проти природи – тобто нездійсненне і руйнівне прагнення оволодіти природним світом і завоювати його – за своєю суттю пов’язане із пануванням серед людей» [86]. Проте жорстокість Едмунда стосовно риби, через яку він ледь не втонув, та ще й зобов’язаний своїм порятунком молодшому брату, зумовлена не бажанням панувати, а страхом перед власною слабкістю й безсиллям. Адже окрім того, що йому не вдалося похизуватися перед братом великим уловом, він ледь не загинув, причому не від рук лютого ворога, а через звичайну рибу: «Я через нього тону! Не дарую йому! Се мій ворог» [176, т. 18, с. 158]. Жорстока помста «ворогові» стала наслідком його враженої гідності, оскільки «риболовля з її такими іманентними властивостями, як ризикованість, необхідність подолання фізичних труднощів, екстремальність відкриває для чоловіків широкі можливості самостверджуватися в своїй маскулінності» [37, с. 264]. Натомість Едмунд, спершу насмілившись піти за рибою на дно, замість героїзму почував сором і страх.

У «Моєму злочині» увагу зосереджено не на самому акті полювання, а на його наслідках – боротьбі у свідомості хлопчика архетипного маскуліного інстинкту мисливця та загальнолюдської моралі:

«“А смачне мусить бути його м’ясо! – стрілила мені нараз думка через голову. – А що якби його зарізати і дати спекти?”»

“Пусти його! Пусти його! – шепче щось, мов добрий ангел, у моїм нутрі. – Адже ж бачиш, він такий маленький. Навіть заходу не варто, щоб його пекти!”

“Але ж бо шкода його пускати! Я ж зловив його!”» [176, т. 20, с. 67].

Перемогла у цій внутрішній боротьбі «дитяча впертість» та прагнення зберегти «трофей», здобутий у змаганнях між хлопцями, адже серед усієї компанії він першим знайшов сіренького пташка. Як наголошує В. Дуркалевич, «простір дитячої душі виявляється простором деструктивним: егоїзм і прагнення підкорити іншого, навіть ціною його смерті, не дають “доброму ангелові” ані найменшого шансу на перемогу. Смерть беззахисної пташини змушує хлопця до того, аби задуматися над фатальним виміром свого безглузлого і жорстокого вчинку» [68, с. 110]. Утім, усвідомлення його саме як злочину приходить *a posteriori* в ситуації особистої неволі.

У творі «Під оборогом» оприявлено іншу маскулінну функцію – господаря й захисника. Малий Мирон тут не підкорює природу, а керує нею задля порятунку урожаю. Як слушно зауважує А. Швець, «мотивація магічного ритуалу відвернення грозової хмари заснована на міцно вкоріненій, генетично успадкованій ментальності хлібороба, усвідомленні своєї визначеної місії стати рятівником людського врожаю – плоду важкої праці земляків» [189, с. 101].

Цікаво, що моделі поведінки маленьких персонажів у творах «Мій злочин» та «Під оборогом» не лише відображають архетипні чоловічі ролі – мисливця і захисника – а й залежать від того, в якому середовищі вони реалізуються. Бо акт полювання потребує відповідного оточення – дикої природи, натомість маленький господар Мирон захищає природу «свою», вже підкорену й освоєну – поле з урожаєм.

В оповіданні «Микитичів дуб» дитяче дозвілля теж розгортається на лоні природи – довкола улюбленого місця ігор та розваг – сусідського Микитичевого саду. Виразальні функції та міфосемантику топосу саду, за спостереженням Катерини Дронь, у творі поглиблено на переході до відтворення особливостей світогляду, поведінки, вчинків, характерів дитячих персонажів [67, с. 60]. Основною рисою, що розвивалася в хлоп'ячому гурті під час розваг у саду, була жвавість, адже активні ігри й перегони потребували спритності та активності, щоб не залишатися позаду. Тому чужим, «відрубним» від них самих, видавався дітлахам хлопчик Митро, який «при перегонах усе лишався на самім заді, при всіх

і всюди держався якось збоку» [176, т. 15, с. 98]. Утім хлопчаків відштовхувало від нього не лиш те, що «в усій його вдачі й бесіді було щось повільне, розлізле, забудькувате» [176, т. 15, с. 98], а й, як зазначає В. Дуркалевич, «інтросекція рецептивного стереотипу, витвореного у межах дорослого світу». За словами дослідниці, «саме дорослі моделюють образ найближчого оточення Митра, як образ всуціль негативний, навіть ворожий. Дитяча свідомість починає проєктувати цю негативну модель й на постать самого Митра» [68, с. 15]. Та попри «потаємне обридження» до хлопчика, діти не лише не ображали його, а й уважно слухали казки, які він розповідав, визнаючи його як утаємниченого у чарівний міфологічний світ оповідача, тому «блідли, дрижали і не сміли рушатися» [176, т. 15, с. 98–99], прикуті його поважним та рівним тоном.

Відмінність між «міськими» та «сільськими» хлопцями Франко увиразнює в автобіографічному оповіданні «У столярні», в якому дорослішання восьмирічного гімназиста відтворено одразу в кількох споріднених між собою середовищах. Перше з них – це сім'я тітки Кошицької та її чоловіка Гучинського, які на певний час замінили хлопцеві батька й матір. Мікросвіт столярні – це лабораторія, у якій малолітній оповідач зіткнувся не лише з новим для нього столярним ремеслом, а й з новим типом сімейних стосунків, у яких верховодила дружина. Очевидно, для хлопця ця сімейна пара видавалася дивною, поки він не зустрів ще кілька таких сімей і не дійшов висновку, що «<...> жінки в тих родинх займають коли не верховодне, то бодай рівне становище з чоловіками» [176, т. 21, с. 182]. Звідси – розуміння того, що патріархальний сімейний уклад не є абсолютизованим типом сімейних стосунків, а також усвідомлення тісного зв'язку між духовним життям особи та її фізичною діяльністю. Поряд із мікросвітом столярні важливим локусом оповідання є Дрогобич. Адже ціле оповідання-спогад пронизане зачудуванням міським способом життя, що було цілком відмінним від досвіду проживання в селі: «для мене, селянського сина, що привик чути вічні побоювання та бачити тривожну увагу на погоду, на хмари, на вітер, на мороз або спеку, на фази місяця, було новиною те рівне, веселе життя міського ремісника, відірване від природи й її

примх, розмежоване зовсім іншими межами, поділене по зовсім іншій шкалі» [176, т. 21, с. 176].

Велике зацікавлення викликав і «термінатор» Ясько – справжній «тип міського хлопця», який увів колишнього «несмілого та боязливого селяху» у вир «міської цивілізації». Якщо батько навчав хлопця азів сільського газдівства, наприклад «розпізнавати різні роди грибів», то Ясько розповідав про те, що знадобиться містянину: де обміняти гроші на різні «приємності», як розпізнавати час на годиннику та знайти потрібні заклади.

Український педагог Г. Ващенко наголошує на позитивному впливі села на дитину, в умовах якого формується глибина мислення, спостережливість, увага до деталей [27, с. 62]. Саме такими рисами наділений персонаж твору «У столярні». Він не просто сприймає місто як територію, а вивчає його жителів і робить висновки з побаченого. Спостерігаючи за міським трибом життя, хлопчина помітив, що чоловіки, які займаються ремісництвом, стають «непримітними» і тихими, порівняно з їхніми жвавими та говіркими дружинами. Таке спостереження стало ще одним важливим уроком, який довів потребу в активній діяльності для того, щоб не перетворитися на тінь своєї дружини, а зреалізуватись та маскулінно утвердитися в соціумі. У творі немає чітко висловленої позиції щодо переваг сільського та міського способу життя, зате зрозуміло, що місто зробило хлопчика сміливішим, позбавило комплексу меншовартості й адаптувало до нового життєвого трибу.

Якщо в попередньому творі Дрогобич як невелике периферійне місто має позитивну конотацію (загартувало хлопця, дало поштовх до освоєння нових горизонтів), то топос Львова у творі «*Odi profanum vulgus*» – негативну, асоційовану зі сирітством, моральною деградацією і злочинним шляхом. У цьому творі доволі важко визначити основний чинник впливу на виховання Петруся – головного дитячого персонажа. Таких критеріїв щонайменше чотири: сирітство, зростання у селі, вимушене переселення до міста, потрапляння до гурту вуличних злодюжок. Хлопчик ішов до міста, натхненний ідилічною картиною, змальованою його опікункою бабою Василюхою: «тато дасть тебе до ремесла, навчишся чогось у

Львові, будеш чоловіком» [176, т. 21, с. 78]. Проте асоційована з містом широка можливість реалізації звелася до освоєння злочинського ремесла, в якому Петрусь все ж досягнув чималих успіхів. Автор акцентує на різкій зміні поведінки хлопця після переїзду до Львова та усвідомлення своєї непотрібності батькові: «Пішла дитина з села, як дитина, а тепер нам привозять злодія» [176, т. 21, с. 91]. Якщо у селі статус байстрюка ніяк не заважав Петрусеві (він успішно вчився у школі, де виявляв високі інтелектуальні здібності), то, покинутий напризволяще у великому місті, він нарешті усвідомив свою соціальну нижчість і прийняв її. Смерть Петруся, який уже ідентифікував себе не зі селом, а з містом, не з сином пана, а з волоцюгою, частиною «низької юрби», ще більше загострює моральну відповідальність статусного батька.

Вулиця. Сюжетна лінія близнят-сиріт Владка і Начка, яка розгортається у перших чотирьох розділах роману «Лель і Полель» та окремому оповіданні «Яндруси», має багато спільного з історією Петруся. Позбавлені батьківської опіки, брати Калиновичі, так само як і Петрусь, шукали підтримки в компанії своїх однолітків, а відсутність сімейного виховання їм компенсувала злочинська виправка під проводом лідера Стефка. І. Кон, дослідник маскулінності хлопчиків, влучно зауважив, що «хлоп'ячі групи є більш автономними від дорослих, ніж дівчачі. У них стабільніше групове членство, причому ризиковані пригоди і порушення встановлених дорослими правил служать засобом згуртування і формування групової солідарності. Порушення “зовнішніх” правил і одночасно неухильне підпорядкування нормам власної “Ми-групи” – одна з найбільш універсальних особливостей маскулінності» [95, с. 234]. Отож, перебуваючи у мікроспільноті хлоп'ячого гурту, близнята намагалися протистояти загальним суспільним законам дорослих і в кожному з них вбачали свого ворога. Водночас, усупереч позірній ворожості, вибудовували взаємини у своєму середовищі, взоруючи на дорослих. На цьому акцентує й Франко, звертаючи увагу читача на те, що вуличну «галайстру» варто розглядати як «репрезентантів певного суспільного класу, певного людського типу» [176, т. 17, с. 294].

Назва вуличних дітей, що дала заголовок оповіданню «Яндруси», означає «відчайдухи, хулігани» та свідчить про авторський задум показати цей найнижчий стратифікаційний рівень суспільності зі середини, проникнути у світ, в якому дорослі бачать лише злодіїв, а не типових дітей, позбавлених належної опіки і виховання, а сама суспільність «як була, так і лишиться байдужа на долю того подення, як була, так і буде вдсятеро прудкіша до пімсти і кари, ніж до любові, пробачення та материнської дбайливості [176, т.17, с. 222]. Франко ж доводить, що ця вулична «бахурня» потребує такої самої уваги та любові, як і свої, «домашні» діти. Адже саме від нестачі розуміння у світі дорослих ці хлопці стали в опозицію до нього. Тому й не вважали великим злочином напад на дорослого чоловіка з ножом, аби втекти під час крадіжки. Втім, жорстокість, яку «яндруси» виявляли до дорослих, відсутня в гурті однолітків. Навпаки – серед них панують справедливість та взаємоповага, водночас чітко регламентована субординація. Авторитетом у гурті був безпосередній лідер Стефко, який виконував у колективі важливу роль «термінатора»: «через відсутність батька – зразка мужності – молоді люди потрапляють у підпорядкування до іншого, трохи старшого, сильнішого і спритнішого, ніж вони самі, свого роду старшого брата, якого наслідують і чиєму авторитету підкоряються» [3, с. 150]. Заступниками Стефка були Владко з Начком, які хоч і молодші за віком, теж здобули повагу товаришів, бо завжди могли знайти їжу та викрутитися з халепи. Зв'язок такого становища з формуванням маскулінності пояснює Людмила Лушпай: «Маскулінність хлопчиків молодшого шкільного віку проявляється і формується через членство в групі, де діють правила змагальності і цінується досягнення успіху. Щоб бути мужнім, треба мати велику твердість характеру і непохитну віру у свої сили, тобто бути дуже самовпевненим... Ці якості є обов'язковими складовими домінантної форми маскулінності» [122]. Перебування на лідерських позиціях у хлоп'ячій групі та досвід виживання у вуличній зграї – умови дорослішання, які вплинули в подальшому на становлення братів Калиновичів як впевнених у своїх силах громадських лідерів.

Близнята засвоїли різні моделі поведінки, керуючись при цьому власними інстинктами та опираючись на свій темперамент. Владко вибрав роль «старшого брата», поводився мужньо і за вчинені прикросці зносив належне йому покарання. Водночас Начко не вмів терпіти фізичного болю, тому волів відбрехатися, щоб уникнути кари. Відповідно до суспільних експектацій, саме Владкова поведінка близька до маскулінного ідеалу. Адже, як зазначає американський психолог Р. Бреннон, для того, щоб претендувати на звання «справжнього чоловіка», потрібно не бути тюхтієм, прагнути до лідерства, бути сильним і не проявляти слабкості, не боятися насилля [96, с. 76]. Якщо Начко під загрозою арешту плакав і кликав маму, Владко, «закусивши губи, почав відбиватися руками й ногами» [176, т. 17, с. 296]. Коли ж їх напівроздягнених під дощем вели до суду – намагався здаватися безтурботним, підбадьорював змерзлого Начка та наказував йому, аби той не плакав. І хоча дорослі засуджували малих розбишак, саме Владкова поведінка викликала у чоловіків захоплення і схвалення: «Оце-то хлопець-молодець!.. Із цього буде дужий чоловік!» [176, т. 17, с. 335]. Звідси випливає, що бути дужим чоловіком – це вміти терпіти, не скаржитися на біль та страждання. Саме такі риси засвоїв Владко змалечку. Вони були потрібні йому для виживання на вулиці й підтримки брата, якому бракувало сили духу та стійкості характеру. Суспільство з осудом ставиться до зайвої експресивності у поведінці чоловіків, до надмірних емоцій та внутрішньої слабкості, а на Начкову вразливість неодноразово звертає увагу й Владко: «Начко, притиснувшись обличчям до Владкової шиї, почав стиха плакати; його теплі сльозини капали на шию брата. Владко спочатку хотів посваритися на нього, але не міг» [176, т. 17, с. 312].

І. Кон у дослідженні «Хлопчик – батько чоловіка» пише про те, що риси дорослого чоловіка походять від рис хлопчика, який вибудовує свою маскулінність за нав'язаними йому стійкими зразками [95, с. 230]. У цій циклічній формулі відтворено взаємозв'язок двох світів, адже саме дорослі вимагають від дітей нормативної поведінки, яку самі ж і диктують їм. Тому реакція Владка на сльози брата, а також те, що й сам Начко соромиться власної емоційності («Начко сховав обличчя за плече брата, немовби соромлячись свого запалу» [176, т. 17, с. 316]),

свідчить, що хлопці засвоїли суспільні гендерні стереотипи та намагалися їм відповідати, навіть усупереч загальному протестові світу дорослих.

Варто зауважити також, що гендерна соціалізація дитячих персонажів Франка відбувається за відсутності персонажів-дівчат. З огляду на організацію тодішньої освітньої системи це не дивно, адже класи були статеводиференційованими. Однак і дорослі жінки, як-от матір, цюця Кошицька, Войцехова, баба Василиха, не викликають стільки сентиментальних спогадів і приязні, як батько й інші чоловічі персонажі. Та й жіночий авторитетний вплив на хлопців-персонажів помітно менший. Таке явище з психологічного погляду можна пояснити періодом переходу (ініціації), під час якого у віці 5–8 років «пріоритети ідентифікації зміщуються від матері до батька. Цей вибір син робить несвідомо. Внутрішній імпульс чоловічої програми розвитку виштовхує його з материнського гнізда на небезпечний місток у світ батька. До дев'ятирічного віку син серйозно ставить авторитет матері під сумнів» [129, с. 234]. Через те, що Франко втратив обох батьків у ранньому віці, у своїх творах він зрефлексував та художньо втілював їхні образи саме такими, якими вони були для нього в період раннього дитинства – батька авторитетним і всерозуміючим, а матір – дбайливою, але не здатною проникнути у його світ.

Отже, виховання маскулінності у творах Франка про дітей відбувається переважно у товаристві чоловіків, які є прикладами для наслідування або винуватцями психологічних травм. Перебуваючи в тому чи тому середовищі, діти проходили крізь його вплив та засвоювали ті стереотипи і норми поведінки, які у ньому побутували. Дорослішання маленьких персонажів Франка відбувалося за різних обставин, як щасливих, так і зовсім несприятливих (зłodійські, ремісницькі, шкільні середовища, село та місто, в'язниця й вулиця). Як слушно зауважує Т. Равчина, «І. Франко показав, що дорослі переважно підганяють розвиток дитини до чітко визначених стандартів, зразків поведінки без урахування своєрідності її психіки, потреб, набутого досвіду <...>. Нав'язування педагогами й батьками стереотипів поведінки, що відповідають їхнім очікуванням, сприяє формуванню у дитини почуття страху, неприязного або негативного ставлення до дорослих» [149,

с. 959]. Тому у творах Франка так багато вуличних розбишак, сиріт і «дивних дітей». Та все ж пріоритетною маскулінною рисою, яка пов'язує більшість цих персонажів, є духовна праця й жага знань, адже всі вони – не пересічні діти, а талановиті, чутливі, спостережливі, з неабиякою пам'яттю та інтелектом. Хоча й таланти кожного з них реалізуються по-різному, залежно від тієї соціальної мікрота макроспільноти, у якій формується їхня маскулінність та відбувається соціалізація.

2.3. Маскулінність в умовах революції: стратегії поведінки персонажів у творах «Герой поневолі» та «Гриць і панич»

У своїх працях Іван Франко неодноразово порушував питання історичних відлунь «весни народів» у Галичині, з якою пов'язане першолистопадове повстання 1848 р. у Львові. Історію «бурливих літ» (1846–1848 роки) Франко почав студіювати ще сімнадцятилітнім юнаком, дописуючи для газети «Діло». Згодом він розвинув цю тематику у статтях «Польське повстання в Галичині 1846 року» (1884 р.), «Причинок до історії 1848 року» (1886 р.), «Задушні дні у Львові 1848 р.» (1888 р.) і «Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині» (1898 р.). Історичний, політичний та економічний аспекти революційних подій, що їх всесторонньо висвітлював Франко-репортер, привернули також його увагу як письменника, передусім «своїм чисто людським змістом, своїм драматизмом» [176, т. 21, с. 189]. Тому з-під Франкового пера з'явилися три твори, що увійшли до збірки «З бурливих літ» («Різуни», «Герой поневолі», «Гриць і панич»), два з них («Герой поневолі» та «Гриць і панич») висвітлюють революційні події 1848 року у Львові. Варто зазначити, що це чи не єдині Франкові твори, в яких національні питання осмислено через революційно-мілітарний дискурс та через самоідентифікацію чоловічих персонажів і природу їхньої маскулінності.

На думку Джоан Нейджел, «маскулінність та націоналізм добре доповнюють одне одного, сучасна форма західної маскулінності з'явилася приблизно в той самий час і в тому самому місці, що й сучасний націоналізм» [134], тобто приблизно у другій половині XIX ст., в період активних націєтворчих та

революційних рухів. На ґрунті австрійсько-польсько-українського протистояння викристалізувалася ідея української національної окремішності та сформувалася верства політично активного сільського й міського населення у Галичині, яке почало докладати зусиль для того, щоби сформувати українську націю. Історикиня Лариса Нагорна наголошує, що відчуття своєї національної ідентичності є одним із найважливіших мотиваційних чинників поведінки, а її вияв – особистий духовний вибір [131, с. 416]. У своїх творах (окрім зазначених вище, наприклад у «Перехресних стежках», «Лелі і Полелі», «Великому шумі») Іван Франко також влучно й доречно акцентував на значущості соціального самоусвідомлення у житті людини в сенсі розуміння того, ким вона є, у що вірить, за що бореться. Велику роль у цьому становленні він надавав національній ідентичності, бо в разі її відсутності, як зазначає письменник, людина починає «цінити себе і все своє за ніщо, а бити поклони перед чужим», не знаходячи при цьому «ні признання, ні пошани, ні пам'яті» [176, т. 21, с. 374]. Водночас Франкові вдалося показати складність життя в умовах багатонаціональної імперії, коли ідентифікація з рідним народом та визнання його права на окремішність автоматично зменшували шанси на успішну соціальну реалізацію. Тож письменник зобразив зв'язок поведінки чоловіків у мілітаризованих умовах революційних подій, пронизаних маскулінним бунтівним духом, із їхньою національною ідентичністю та соціальним середовищем.

Відвага й мужність – риси, що їх нормативно асоціюють із маскулінністю, у повсякденному житті чоловіка не відіграють надто важливої ролі, натомість особливо актуалізуються у період воєн та революцій. Саме війна і революція для багатьох чоловіків – чи не єдиний шанс довести свою маскулінність через готовність захищати та боротися, тобто виступити в первісній, архетипній ролі захисника. У словах панича Никодима з повістки «Гриць і панич» – «ми зовсім відвикли від воєнного стану, від пороху, живемо в тихих норах» [176, т. 21, с. 235] – вчувається туга за героїським минулим, війнами та битвами, які давали чоловікам можливість реалізувати свою мужність і силу, чого не зробити у «тихій норі». Тому у своїй революційній діяльності він хоче уподібнитися до повстанця

Дембровського, життя якого – «то одне безграничне посвячення для вітчизни, одна любов, одна боротьба, одне ходження перед багнетами і шибеницями» [176, т. 21, с. 235], щоб реабілітувати власну маскулінність, стати героєм-революціонером, а не паничем, який живе тихим міщанським життям на батьковому утриманні. Із захватом сприймає майбутнє повстання і натхненний ним Гриць Тимків. Він ще зовсім юний, тому для нього участь у боротьбі є шансом показати паничеві, що він чоловік, і навіть здатний його захистити від смерті: «Підемо воювати! З ким і за що – про се Гриць не думав багато. І моторошно, і любо йому було подумати, як він обік панича йде в огонь, кидається на ворога, своїми грудьми заслонює панича від ворожих нападів» [176, т. 21, с. 238]. Отже, революція у їхньому сприйнятті – це насамперед можливість довести самим собі та оточенню спроможність виконувати чоловічу роль захисника, іноді демонструючи екзальтоване геройство. Як зауважує Олена Юрчук, у колонізованих умовах чоловік «перебуває під пресом провини через власну неспроможність захистити Батьківщину / матір / жінку. Через неможливість реалізації власної мужності маскулінна тожсамість виявляє себе як інфантизм, месіанство, гра» [203, с. 54]. Простежимо, як актуалізуються ці стратегії в поведінці Франкових персонажів.

Месіанство. Представників двох етносів – польського та українського – Франко розділяє на антагоністичні табори, суттєва різниця між якими полягає в тому, що, на відміну від польського народу, український був, фактично, у ситуації подвійної колонізації. Позаяк, окрім перебування у складі іншої держави, відчував на собі гніт нереалізованого бажання Польщі не лише вирватися з-під влади Австрії, а й повернути собі українські землі. Тому польський патріотизм ґрунтувався на ідеї відновити втрачену державну міць і з колонізованого народу знову стати народом-колонізатором, адже, як зазначає французький історик Д. Бовуа, польське панування над українцями можна вважати феодалною формою експансії, яка «нагадує, попри окремі деталі, колоніальну систему» [17, с. 20]. Стратегією їхнього спротиву Австрії став, за означенням О. Юрчук, месіанізм у формі амбіції, «пов'язаний із налаштованістю нації на будівництво національної моделі як імперської» [203, с. 57].

Для Никодима Пшестшельського та персонажа «Героя поневолі» Йосифа Валігурського повстання стало основною метою їхнього життя. Керуючись егоїстичними мотивами, вони розглядали українців як «часть польського народа», зобов'язану визнати Польщу своєю батьківщиною, а себе – її громадянами, бо «кожен свідомий, інтелігентний русин» [176, т. 21, с. 342], як вважає Валігурський, мусить бути польським патріотом.

Про роль та статус Валігурського у польському національному питанні свідчить передусім обране для нього значуще прізвище. Адже у першій редакції оповідання він звався Закшицький, натомість, за спостереженням Л. Белея, Франкові було важливо наголосити на українському корінні цього персонажа. Тому у прізвищі Валігурський «неважко вловити українське Валигора» [12, с. 30], змінене на польський лад для підтвердження того, що українець за походженням ідентифікує себе з польським народом і бачить своє призначення у тому, аби буквально повалити свою «велику гору» – Австрійську імперію. З іншого боку, це прізвище може асоціативно відсилати й до відомого в українському фольклорі велетня Вернигори, дуже шанованого в польській культурі як реального історичного персонажа, якого оспівав М. Чайковський, – українського козака-ясновидця Мусія Вернигору. Він нібито виступав проти гайдамаччини, провіщав майбутнє, зокрема передбачивши три поділи Речі Посполитої.

Для Валігурського революційні події стали каталізатором його маскулінного бунтівного «я». У тихій канцелярській конторі, де він працював на ненависних йому «швабів» (зневажлива назва німців), воно не могло повністю проявитися, бо, як зазначає Франко, «знаючи свою минувшину і розуміючи, що його посада висить на волоску, він весь той час мовчав, працював, хилячися, мов віл у ярмі» [176, т. 21, с. 340]. Проте, щойно Валігурський відчув можливість вирватися з цього ярма, «його хребет випростався», він «з великим, молодечим запалом кинувся у вир агітацій» [176, т. 21, с. 340]. Найповніше маскулінність Валігурського реалізувалася на барикадах, де він продемонстрував свої лідерські здібності та безстрашність, найвищою формою якої стала його героїчна смерть за батьківщину.

Загинув під час повстання і панич Никодим, на чие життя революційна діяльність мала значний вплив. «Високий і статний мужчина» [176, т. 21, с. 217], лице якого «свідчило про енергійну вдачу і сильну волю», він у свої 28 років проводив більшість часу на полюванні та поїздках до знайомих, проте всього за два роки революційної діяльності «сильно постарівся, похудів, посивів» [176, т. 21, с. 276]. За цей час сформувався його габітус повстанця: рухи стали прудкими, різкими й неспокійними, адже йому доводилося весь час бігати, агітувати, негайно виїздити, куди і коли потрібно. Об'єктом агітації став і колишній друг Гриць, який свого часу врятував його від комісара та зазнав за це жорстокого побиття і служби у війську. Натомість, замість подяки, знову має прислужитися колишньому панові й, ризикуючи своїм становищем вояка австрійської армії, підтримати повстанців у боротьбі за нав'язану йому польську батьківщину.

Інфантилізм. Пасивна, ба більше – мимовільна участь обох Франкових персонажів-русинів Степана Калиновича та Гриця Тимківа у польському повстанні проти Австрійської монархії зумовлена чітким усвідомленням, яке озвучує Валігурському Калинович: Польща – «се не моя мати». Попри виразну антипольську позицію, вони не були й патріотами своєї землі, не вболівали за її долю настільки, щоб, як поляки, хотіти сепарації від імперії.

Національний інфантилізм найяскравіше втілено в персонажі Калиновича – пристосування в колонізованому суспільстві, вірнопідданого імперії, яка забезпечила йому безтурботне канцелярське життя. Доволі критично характеризував його І. Денисюк, вважаючи, що Калинович «у своїй вірнопідданості австрійській бюрократичній системі просто плазує, а не мислить», до того ж, «не може звільнитися від свого аполітичного тупоумства» [61, с. 46]. Така оцінка видається занадто різкою, оскільки аполітичність Калиновича є наслідком низької самооцінки, передусім як чоловіка «невченого та неочитаного», а відтак нездатного досягнути не те що складні політичні перипетії в країні, а й визначитись у життєвих пріоритетах та ідентифікувати себе як частину конкретної соціальної групи. Калиновича переслідують сумніви у власній соціальній значущості, що зумовлено передусім кризою його національної ідентичності: «Що

він – австріяк, чи поляк, чи, може, ще щось інше?» [176, т. 21, с. 339]. Він визнає своє русинство як етнічну належність, бо знає, що «з роду русин», як записано в метриці. Натомість ні на релігійному, ані на мовному та політичному рівнях своєї ідентичності не виявляє. Калинович асоціює себе передусім із роботою: він австрійський урядник, а отже, його батьківщиною є Австрійська імперія. Утративши «почуття своєї волі, своєї особистості й окремішності», він почав мислити навіть не як громадянин, зрештою, досвідчений та зрілий муж, а як «канцелярський щур», обмежений у своїх діях австрійський урядник, єдиним життєвим орієнтиром якого була «присяга на вірність урядові». Тому його байдужість до національно-визвольних проєктів поляків та українців зумовлена найперше страхом утратити роботу. Адже згаявши за канцелярською рутиною молоді роки, так і не реалізувавшись ні у професійній, ні в особистій сферах, Калинович не бачив себе поза стінами власного бюро.

Він не міг осягнути мотивів повстанців, сам у себе риторично запитуючи: «Чого вони хочуть, за що б'ються, на що надіються?» [176, т. 21, с. 351], бо йому як людині зі знівельованою ціннісною мотивацією не було за що чи за кого боротися. Опинившись проти власної волі в епіцентрі подій, канцелярист піддається поклику «щиролюдських, гуманних інстинктів» [61, с. 46], у стані емоційного пориву, «проте з власної ініціативи» [50, с. 163], рятує Емілію Валігурську від смерті на барикадах. На нашу ж думку, його героїчний порив вивільнив приховану й пригнічену власними комплексами і страхами маскулінну функцію захисника, яка актуалізувалася в момент, коли він знайшов відповідний для неї об'єкт – молоду дівчину у небезпеці. Звідси – «невидима сила», яка «вхопила його за карк і пхнула наперед» [176, т. 21, с. 358] і внутрішній наказ: «Іди, рятуй!». Не маючи змоги боротись за свою національність та не відчуючи потреби захищати чужу батьківщину, Калинович все ж підтримав революцію, урятувавши дівчину-повстанку, але наступної ж миті злякався власного героїзму, чи радше тієї стихійної маскулінної сили, яка його до цього підштовхнула.

Гра. Гриць Тимків, хоч і є цілковитим антиподом Калиновича, проте так само змушений служити імперії: «Я австрійський вояк і присягав цісареві на

вірність... А присяги треба додержати» [176, т. 21, с. 283]. Тож Грицеву поведінку можна охарактеризувати як гру за правилами імперії. Почуваючи себе русином, він мав захищати інтереси чужої держави, воювати за неї, бо «мундир накладає обов'язки». Тому, як слушно зауважує І. Денисюк, Гриць «вбиває колишнього друга [польського панича Никодима. – *К. III.*] не тільки з почуття помсти за батька, за те, що Польща – “пекло для селянина”, а й з почуття вірності Австрії, якій був змушений присягти як солдат» [61, с. 45]. Втім ще донедавна, до служби у війську, він був готовий віддати життя, захищаючи у бою Никодима та його національні інтереси, вважаючи панича своїм другом і заступником. У Гриця не було сформованої власної думки на державні питання, бо він увесь час перебував під впливом чужих національних дискурсів. На початку повістки Гриць постає перед читачем як «мамин пестій, щирий, одвертий і добрий» [176, т. 21, с. 222] панський прислужник і промотор Никодимових націоналістичних ідей серед селянських синів. Військова ж служба та участь у повстанні загартували Гриця, стали своєрідною ініціацією, в якій викристалізувалися його маскулінність та твердість характеру, продемонстровані ще під час тортур за допомогу паничеві. Водночас на службі змінилася і його політична позиція: він перейшов на іншу сторону протистояння, захищаючи вже інтереси Австрійської імперії.

Образ Гриця доволі складний – він постійно перебуває у ситуації вибору між зрадою та вірністю, балансує між тими, за чиїми правилами мусить грати. Він стає відданим Никодимові і зраджує батька, який постраждав від панської влади, а підкорившись Австрійській державі, зраджує Никодима, котрий проти неї воює. У межовій ситуації, якою для Гриця став постріл у панича-повстанця, він здійснив власне символічне самогубство [81, с. 24], убивши в собі зрадника.

У своїх міркуваннях про державу і насильство П. Рікер доходить висновку, що «державна – це реальність, підтримувана й засновувана вбивчим насильством <...>. Держава ставить людину перед важким вибором, котру з двох “етик скрути” їй підтримувати: ту, яка бере на себе відповідальність за вбивство, щоб забезпечити фізичне виживання держави, щоб влада могла зберегтися, чи ту, яка бере на себе відповідальність за зраду, щоб засвідчити свою вірність заповіді “не

вбий”» [150, с. 94]. Тому Грицеві довелося грати за правилами держави, захищаючи її інтереси: зрадити собі, аби не зрадити імперії. За це він здобув від неї нагороду – почесну медаль за героїзм і хоробрість. Парадоксально, що за ці самі риси, які Гриць виявив, захищаючи заколотника Никодима, його було покарано службою у війську. Грицеве духовне переродження і національне навернення закономірно збігається із поверненням додому, «коли дихнув рідним гірським повітрям <...> і привітався з рідною хатою» [176, т. 21, с. 287], усвідомивши, що має тепер служити не чужим імперіям, не державі, а своєму народу.

Порівнявши Франкові твори «Герой поневолі» та «Гриць і панич», бачимо, що Степан Калинович і Гриць Тимків потрапили у вир революції не з власного бажання, адже не мали свідомого наміру захищати інтереси двох чужих для них держав. Обидва ж стали мимовільними героями, Калинович – врятувавши життя повстанці, а Тимків – відібравши його у повстанця. Наслідком «героїзму» для Калиновича було нещасливе подружнє життя з урятованою полькою Емілією, яка не могла покохати свого рятівника, зневажаючи його за «русинство». Для Гриця ж його «героїзм» став одночасно наслідком політичного прозріння – усвідомлення деструктивного впливу польського національного шовінізму, що перетворився для українців на пекло, та обов’язку перед Австрійською імперією, присягу якій він склав як вояк.

Франко наголошує, що для розуміння поведінки його персонажів важливе значення має соціальне підґрунтя. Адже генезою бунтівного духу Валігурського, який звів цього вже немолодого чоловіка на барикади, стали його бурхливі юнацькі роки і мілітарний досвід в армії Наполеона. Австрія, що була ворогом імператора, набула такого статусу і для нього, тому на старості Валігурський вирішив згадати молоді роки та, як у 1809-му, «гонити австріяків зі Львова» [176, т. 21, с. 340]. Натомість на інфантильність та комплекс меншовартості Калиновича (виявний у риториці самоприниження: «я чоловік простий, невчений і нечитаний», «я чоловік без становища, без роду» [176, т. 21, с. 368], «я не маю претензії на високу посаду» [176, т. 21, с. 371]. тощо) впливали інші історичні обставини, а саме «довгі віки політичної й соціальної залежності та невласновільності» [176, т. 21, с. 369]

українського населення, а ще особиста нереалізованість як чоловіка, батька та громадянина. Хоч обидва, Валігурський і Калинович, з роду українці, їхня соціалізація відбувалася за цілком інших обставин, що відповідно зумовило вибір відмінних стратегій поведінки у мілітаризованих умовах.

2.4. Вияви маскулінності персонажів крізь призму міжособистісних взаємин

2.4.1. Особливості внутрішньогендерної контактології

У творчості Івана Франка маскулінність і фемінність персонажів репрезентовано передусім через систему міжособистісних взаємин (спосіб соціальної взаємодії). Як зазначає соціальний психолог В. Васютинський, найсуттєвіше «статеві характеристики особи зумовлюються стосунками з іншими людьми, у яких вона обов'язково посідає певну позицію у владній ієрархії. Відтак і статево-рольові, і, ширше, гендерні властивості людини завжди виявляються кратично [владно. – *К. III.*] забарвленими» [26, с. 273]. Із позиції влади та боротьби за неї розглядають і міжгендерну, і внутрішньогендерну взаємодію, проте саме взаємини між чоловіками, на думку соціологів, здебільшого базуються на владному дискурсі. Зокрема, на цьому наголошує дослідник маскулінності М. Кауфман, який вважає, що у патріархальному суспільстві «стосунки між чоловіками, на індивідуальному чи державному рівні, – це стосунки влади» [86].

У Франкових творах владна стратегія значною мірою зреалізована якраз через домінування над чоловічою групою чи одним її представником у різних виявах дружніх, професійних або родинних взаємин. Персонажів, які свідомо прагнуть домінувати задля задоволення власних потреб, Франко зображує деспотичними та жорстокими, з патологічним потягом до агресивного, деструктивного лідерства (Валеріан Стальський, Тугар Вовк, Олекса Добошук, Готліб Гольдкремер).

Проаналізувавши стосунки між чоловічими персонажами Франкової прози, виокремлюємо у них такі контактологічні рівні:

– владно-підвладні відносини;

- побратимство;
- суперництво (у професії та коханні);
- наставництво;
- батьківсько-синівські взаємини

Влада, за визначенням М. Наїма, – це те, як ми впливаємо на інших, змушуючи їх поводитися так, як вони в іншому разі не поводитися б [132, с. 41]. Тож можемо стверджувати, що кожен із цих рівнів інтерперсональної комунікації значною мірою ґрунтується саме на наявності влади, яку демонструє один з учасників взаємин щодо іншого(их), або на конкуренції та змагальності у здобутті певних привілеїв. Адже переважно в цих ситуаціях особистої взаємодії, меншою мірою у побратимстві та наставництві, один із персонажів здобуває право розпоряджатися долею інших, повчати їх і виховувати так, як вважає за потрібне, відповідно до власних уявлень про чоловічу поведінку.

Безпосереднім виявом цього є *владно-підвладні відносини* начальника та підлеглого, або вищого й нижчого за соціальним статусом чоловіків. Такий тип репрезентовано у багатьох текстах Франка, проте найповніше він реалізується у творах «Захар Беркут», «Борислав сміється», «Муляр» і «Герой поневолі».

У «Захарі Беркуті» взаємини між головними чоловічими персонажами – Захаром та Максимом Беркутами і Тугаром Вовком – ґрунтуються на боротьбі за владу, тільки для кожного з них це поняття має різне значення і вагу. Для Тугара влада – це «владність над громадою», частина князівської нагороди, яку він отримав за вірну службу. Здійснюючи волю князя, він є репрезентантом владних, але водночас і підвладних взаємин. Тому у своєму сліпому бажанні наблизитися до гегемонії, якою володіє князь, Вовк раз у раз покликається на його авторитет та соціальні привілеї боярина, якими князь його наділив. Він виявляє нетерпимість і нездатність до діалогу, адже свою маскулітність вибудував, нехтуючи соціальними зв'язками зі всіма, хто нижчий за нього статусом, та керуючись пріоритетом сили, яка у погоні за соціальною вишчістю деградувала до насильства. Підтвердження цього – епізод бездумного вбивства воїна Митра, який збирався похитнути створений Вовком образ вірного княжого підданого й розкрити його істинну

природу зрадника та боягуза. Дослідниця гендерної психології Ш. Берн називає стан, коли чоловіки змушені компенсувати свою невідповідність загальноприйнятому стандарту мужності (у випадку Тугара Вовка він ґрунтується на такій рисі, як хоробрість) демонстрацією гіпермаскулінної поведінки, тобто надмірної жорстокості та «крутості», компенсаторною маскулінністю [14, с. 89]. Потрапивши у відмінну від звичного ієрархічного середовища спільноту, Вовк зрозумів, що надані йому статусні привілеї не можуть захистити його від громадського суду за злочин, тому вдруге став зрадником – перейшов під протекторат влади монгольського хана.

Тугар Вовк не зміг навіть силою нав'язати свого авторитету серед тухольців. І зрозумів би, що йому це не вдасться, якби дослухався до слів Максима Беркута: «<...> власті у нас над громадою не має ніхто: громада має власть сама, а більше ніхто, боярине» [176, т. 16, с. 27]. Тому схему владно-підвладних взаємин, яку Вовк намагався зреалізувати щодо тухольців, зокрема й стосовно Захара та Максима, унеможливила консолідаційна міць громади, організованої на основі паритетності всіх її членів на чолі із Захаром як репрезентантом батьківського авторитету мудрості, а не влади.

У трьох інших творах владно-підвладні відносини вибудовуються за інакшою схемою, адже реалізуються вони у професійній сфері між начальником і підлеглими. Специфіка таких взаємин у тому, що начальник наділений владою вимагати від підлеглих визначеної поведінки, яка відповідає його уявленням ідеального робітника. Водночас усвідомлення власного вищого статусу над іншими чоловіками, які на нього працюють, у цих творах тісно поєднане зі самоствердженням через їх приниження. За такою моделлю розвивається розмова намісника Голуховського зі Степаном Калиновичем у «Герої поневолі», діалог підмайстра з муляром в однойменному творі («Муляр»), суперечка між будівничим і Бенедом Синицею у романі «Борислав сміється».

«Чоловік острій, безоглядний службиста» Голуховський, запросивши на аудієнцію Калиновича, вже знав, що візьме його на роботу, попри те, що той не імпонував йому ні як працівник («не вмієш вибредатися... нащо мені такого

урядника?»), ні як чоловік – («маніпула маніпулою й буде») [176, т. 21, с. 372]. Адже за майбутнього підопічного замовила словечко графиня-звідниця, із якою у нього, очевидно, були свої розрахунки. Проте у розмові він напустив на себе показової суворості, йому подобалося грати роль великого пана-начальника, у руках якого нібито зосереджено питання працевлаштування Калиновича. Тому намісник не приховував свого згірдливого тону, переходячи час від часу на жартівливо-приятельський, щоби подразнити боязкого співрозмовника. Калинович же, не знаючи про свою протекцію й почуваячись збентежено перед таким «великим і страшним паном», «стояв німий, блідий і трясся всім тілом» [176, т. 21, с. 371] не в змозі чітко відповідати на його запитання.

Інакша ситуація розігрується в оповіданні «Муляр». Два куми, обидва із хлопського роду, перебралися у місто на роботу. Один із них досяг більших успіхів – став підмайстром на будівництві, інший – простим муляром, його підлеглим. Зумівши піднятися вище у професійній ієрархії, підмайстер автоматично переносить свою вищість на стосунки із кумом, який тепер у його очах опустився до злодія з образливими характеристиками: «драб», «кримінальник», «опришок», «розбійник». Їх він викрикує одну за одною, щоб принизити свого опонента перед іншими робітниками та підкреслити свою зверхність та статусність. Окрім того, певний свого владного становища, він у розмові з муляром двічі апелює до нього у брутальній формі: «Марш відси, зараз забирайся, бо скинути кажу», «Махай до сто бісів, бо велю поліцая закликати» [176, т. 15, с. 63].

Причини конфлікту у творі прямо не ословлено, вона впливає із підтексту: підмайстер лише чекав приводу, щоб звільнити робітника-кума, який знав про його низьке походження і міг розповісти про нього іншим працівникам, через що він би втратив свій авторитет.

Тип паритетної особистісної взаємодії чоловіків наявний між *побратимами*. Словник української мови подає кілька визначень побратимства, одне з них – це «група об'єднаних спільною діяльністю і метою людей, які додержуються певних установлених ними правил» [156, с. 625]. Саме таке побратимство зображено у романі «Борислав сміється». За словами соціологині Златини Колєвої,

побратимство зародилося як культурна практика, прийнята в окремих мікроспільнотах, і з часом набуло соціального значення. Вона виділяє серед його основних форм військову, політичну і торгову спілки [93, с. 51]. Проте у прозі Франка репрезентовано ще один різновид побратимства – робітниче, яке було новим для тогочасного суспільства. Тому Бенедя Синицю й здивувало, що «старі чоловіки побратались з молодими, бо на селах звичай, що тільки ровесники побратимаються між собою» [176, т. 15, с. 316]. Бориславських робітників побратимами зробила не дружба, а спільна справа і мета – помститися своїм роботодавцям-євреям за заподіяну кривду. Тож доки вони планували майбутню помсту, карбуючи образи, їхній колектив виконував свого роду «психотерапевтичну» функцію. Адже чоловіки збиралися, щоб одне одному виповісти свої кривди та знайти підтримку й розраду, яких більше ніде було отримати.

Бенедьо ж, ставши побратимом після символічного ритуалу «витрібування», який мав перевірити, чи відповідають його життєві настанови поглядам і потребам робітничого колективу, змінив внутрішні неписані правила й реформував їхні сходи, перетворивши їх на соціальну інституцію – робітничу спілку. Від цього моменту товариські відносини в колективі похитнулися, адже утворилася невидима конкуренція між старим порядком, який відстоювали брати Басараби, та новим, котрий запропонував Бенедьо.

Маскулінність ґрунтується на змагальності та конкуренції навіть поміж друзями й рідними братами, тож побратимство робітників не стало винятком. Адже попри рівність усіх побратимів, серед них виокремилося двоє лідерів з різним баченням шляхів вирішення ситуації.

Логічним продовженням теми побратимства мала б стати *модель дружніх стосунків* між Франковими персонажами. Однак, що цікаво, щирої чоловічої дружби, яка б не переросла в суперництво, у Франка не знайдемо. Якщо розглянути персонажів, які позірно здаються друзями, побачимо, що вони або просто приятелі, тобто близькі знайомі, або співробітники чи брати. При тому,

навіть якщо спершу їхні стосунки вирізняються інтимністю і щиросердечністю, зрештою переходять у ворожнечу чи завершуються зрадою.

У Франкових творах легко виявити тенденцію переходу від дружби до суперництва. Ворогування родів Петріїв і Добощуків почалося із дружби їхніх предків, «Два приятелі» – Семен і Хома, які разом переховувалися, щоб уникнути служби у війську, виявили егоїзм у момент, коли їх знайшли жандарми. Семен зрадив, що попався його товариш, а не він, а Хома, зрозумівши, що Семен врятувався, вирішив викрити і побратима, тобто друзі зрадили один одного. Щира дружба Бовдура із Семеном («На дні»), з яким «стоваришувався перший раз у своїм житті» [176, т. 15, с. 151], переростає в конкуренцію «задля дівчини». Дружба між Антосем Ангоровичем та Редліхом («Для домашнього огнища») закінчилася дуеллю й пораненням останнього через образу гідності Антосевої дружини. Бурмістр Россельберг і Вагман у «Перехресних стежках» із роками з товаришів дитячих літ перетворилися на гешефтсманів, кожен із яких обрав свій шлях успіху, час від часу переходячи дорогу один одному у громадських питаннях, тобто друзями вони так і не стали. Теплі товариські взаємини між паничем Никодимом та Грицем («Гриць і панич») перервала революція 1848 року, в якій вони стали противниками, опинившись по різні боки барикад. Хома з серцем і Хома без серця з однойменного твору взагалі не встигли до пуття потоваришувати, ставши «не надто близькими» приятелями, діями яких керував дух змагальності та постійних суперечок. У романі «Лель і Полель» розгортається ще й братнє суперництво, до якого близнят Калиновичів підштовхнула фатальна любов до однієї жінки. В усіх перелічених творах Франко більше уваги приділяє етапу суперництва між персонажами, ніж їхнім товариським стосункам. Розмовляючи між собою, вони майже не переходять на інтимні тони, обмежившись темою суспільних або економічних питань. Психолог Дж. Голліс пояснює це страхом перед внутрішньою фемінністю. Через це, на його думку, відбувається відчуження від самоті, що зумовлює і відчуження від інших чоловіків, саме тому їхнє спілкування обмежується поверхневими розмовами про події зовнішнього світу [179, с. 28].

Особливо ж на *суперництві* як способі маскулінної взаємодії зацентовано у творах «Петрії і Добощуки», «Перехресні стежки», «Воа constrictor» (друга редакція) та «Борислав сміється». Проте у них суперництво має різну мету і ґрунтується на відмінних засадах.

У «Петріях і Добощуках» у перманентному стані ворожого суперництва, відкритого антагонізму перебувають не окремі чоловіки, а цілі роди, представники яких три покоління поспіль ворогують між собою. Кирила Петрія та Олексу Добощука, як і їхніх батьків та синів, розділяє скарб, володіти яким – особливий привілей Петріїв та нездійсненне бажання Добощуків. Скарб – це символічний капітал, який легітимізує авторитетне і домінантне становище його охоронця, Петрія, у суспільстві. Тому Добощукове прагнення повернути скарб собі мотивоване не так жадобою грошей, як бажанням здобути позицію лідера.

У «Перехресних стежках» антагоністами стають Стальський і Рафалович, чию чоловічу гордість зачепила Регіна Твардовська. Рафалович, який відчував антипатію до Стальського ще з дитинства, коли той навчав його латини, не розумів, як він міг стати його суперником, забравши у нього «ідеал» жіночності, першу любов Регіну. Вражене самолюбство від того, що не йому віддали перевагу, вилилося у злість та навіть зловтішання над Регіною: «Бачиш, бачиш, ось яке ти вибрала <...>, ось яке запопала» [176, т. 20, с. 261]. Стальський натомість бачив у Євгенієві суперника, побоюючись, що дружина покине його заради першого і єдиного свого кохання. У його розумінні саме Євгеній став причиною того, що дружина була холодною і непривітною з ним. Тому Рафалович для Стальського – злодій, який украв у нього сімейне щастя й успішну кар'єру. «Будь у мене жінка гарна, розумна, людяна, така, яку я надіявся знайти в тобі, то не така була б моя кар'єра» [176, т. 20, с. 401], – дорікає він Регіні, виливаючи власну образу. Отже, Євгеній для Стальського виявився нездоланим суперником, який мав те, чого йому не судилося здобути, – любов його дружини й успішну кар'єру.

Професійне суперництво між чоловіками найповніше відображено у творах бориславського циклу про євреїв-магнатів. Центральний персонаж, на якого спрямована професійна заздрість у творах «Воа constrictor» (друга редакція) та

«Борислав сміється», – Герман Гольдкремер. Його успішний кар’єрний ріст не давав спокою конкурентам Іцкові Цаншмерцу та Леонові Гаммершлягу. Причому сам Герман не вбачав ані в Іцкові, якого він узагалі не помічав, попри активні намагання того якось йому нашкодити, ані в Леоні конкурентів для свого бізнесу.

Германова постать для Леона й Іцка була дразливою із різних причин. «В почутті своєї нижчості, свого безсилля і ненависного роздрознення» [176, т. 22, с. 404] на Германа дивився Іцко, заздрячи Гольдкремеровим певності себе і внутрішній силі, яких йому самому бракувало. Не змігши зреалізуватися у жодній зі сфер, які б ствердили його маскуліність, Іцко зробив винуватцем своїх невдач Германа. Проте через власну слабкодухість і підлість не наважувався на відкриту конфронтацію із сильнішим ворогом, натомість вдавався до дрібних шахрайських пакостей: шпигував і доносив на нього владі. Фахівець із гендерної психології Дж. О’Ніл зазначає, що нав’язливе прагнення до змагання й успіху – один із шести патернів гендерно-рольових конфліктів для чоловіків – притаманний особам з істеричним типом розвитку, які можуть бути інфантильними й виявляти неконтрольоване свавілля [220]. Іцкове самочинство призвело до трагічної розв’язки: зациклившись на суперництві, він звів зі світу свого конкурента, хоча й сам загинув ще страшнішою смертю.

Цілком в інакшому світлі постає Герман для Леона: «той простий, невчений жид-онучкар був для нього сіллю в оці» через те, що Леон відчував свою духовну вищість над ним, бо був «більш образований від Германа, добре знався на купецтві, читав деякі книжки гірничі» [176, т. 15, с. 271]. Проте саме Гольдкремер був першим «бориславським тузом» та найбільшим у місті гешефтсманом, і Леон ніяк не міг його у цьому перевершити. Тож вирішив вчинити хитріше й розумніше, ніж Іцко: не ворогувати з ним, а об’єднати сили – поріднитися. І хоч при ближчому знайомстві він почув до свого конкурента певну приязнь, мотивація його пропозиції одружити дітей та об’єднати промисли залишилася суто професійною, нею керувало прагнення збагатитися та здобути суспільну вагу. Зазначимо, що описана професійна конкуренція і суперництво мають ще й етнічне забарвлення,

адже єврейський еталон маскулінності базується на духовній силі, розумі та вмінні хитрувати, які цінують і намагаються розвивати у собі чоловіки.

Окремо варто звернути увагу на Франкову збірку казок «Коли ще звірі говорили» (1903), в якій репрезентовано моделі поведінки здебільшого між тваринами чоловічого роду. Сюжетну основу казок «Вовк війтом», «Осел і Лев», «Заєць та Їжак», «Заєць та Ведмідь» становить прагнення здобути владу в усьому звіриному царстві або лише над своїм суперником за допомогою змагань. Найчастіше вони відбуваються нечесно, очевидна перевага у перегонах або суперечці на боці хижака – Вовка, Ведмеда чи Лева, чия брутальна маскулінна поведінка спрямована на пригнічення й образу слабшого суперника – Зайця, Осла, Їжака. Проте у фіналі перемога дістається не тому, хто фізично сильніший чи спритніший, а тому, хто метикуватіший та хитріший. Звідси випливає, що Франко намагався підготувати своїх найменших читачів до майбутніх життєвих випробувань, у яких чимале значення відводиться суперництву та вмінню здобувати перемогу, навіть у нерівному поєдинку, покладаючись на розум, а не на фізичну міць.

У *стосунках «учень – наставник»* відбувається передання досвіду та знань від старшого чоловіка молодшому чи від бувалого новачкові. Наставник здійснює соціалізацію свого вихованця, дає йому життєві настанови, зокрема й щодо того, що означає бути чоловіком. Тому в оповіданні «Борис Граб» учитель Міхонський заопікувався не лише Борисовою едукацією, а й розвитком його як юнака: «навчив його порядно ходити, просто, не перевалюючись з боку на бік, з піднесеним лицем, навчив кланятись, сидати, навчив тої акуратності й економії у всіх рухах, словах і поступках, що, як він говорив, повинна ціхувати розумного і практичного чоловіка» [176, т. 18, с. 182]. Бачачи, що виховання дає результати, що Борис «фізично виробився, став здоровий як дубчак, моторний та цікавий, і що дух його доволі зміцнів і привик до методичної праці» [176, т. 18, с. 182], Міхонський узявся за його духовний і світоглядний розвиток, у якому Борис також виправдав його сподівання.

За словами дослідниці феномену батьківства М. Терещенко, «дитина стає продовженням чоловіка та задовольняє його потреби в особистісній значимості, наставництві, передачі власного досвіду» [165], тож для Міхонського, який не мав своїх дітей, наставництво було єдиним способом компенсувати власне нереалізоване батьківство. До того ж, як спостеріг В. Микитюк, «через свого літературного протеза письменник реалізував юнацьку мрію про ідеального наставника-провідника, з допомогою якого міг би уникнути “перехресних стежок” власного життєвого становлення <...>, пошуків чи вибору самоідентифікації на початках перебування у Львові» [127, с. 69].

Після смерті свого наставника Борис продовжив втілювати перейняті від нього моделі поведінки і навіть сам став наставником для молодшого гімназійного товариша Антонія Трацького. «Борис, отже, – зазначає І. Денисюк, – стає наче *alter ego* свого колишнього наставника. Одержавши “закваску” від Міхонського, Граб у деяких питаннях іде далі від нього, самостійно поглибивши знання у цьому напрямку, зокрема, у проблемах робітничого руху» [63, с. 185].

Владко і Начко Калиновичі для арештанта діда Семка з роману «Лель і Полель», як і Борис Граб для Міхонського, стали спадкоємцями його власного досвіду, життєвої мудрості і настанови на майбутнє. Він заповів їм не лише свій скарб, а й вказав майбутній професійний шлях і заохотив до громадської активності. А оскільки дід був для хлопців моральним авторитетом, його застереження – «недотеп і плаксіїв не люблю» [176, т. 17, с. 310] – стало ще й критерієм розуміння маскулінності.

Різновидом наставництва можна вважати також відносини Бенедя Синиці з бориславськими ріпниками. Адже він чітко усвідомлював свою роль у згуртуванні колективу та спрямуванні його до перетворення на робітничу спілку. До того ж самі робітники визнали авторитет Бенедя, прислухалися до його настанов і дозволили йому реорганізувати їхнє побратимство навколо нових цілей.

Найскладніший тип внутрішньогендерної взаємодії – це *батьківсько-синівські стосунки*, настільки багатовекторні, що можуть поєднувати в собі майже всі зазначені рівні взаємин між чоловіками. У Франковій творчості ці стосунки

мають кілька специфічних моментів. Передусім ґрунтуються на батьківському авторитеті та владі, проти яких здебільшого безуспішно намагаються повстати сини. Проте в нього окреслюються два типи батьківської влади над сином – позитивна (в оповіданнях-спогадах з дитячих років, де батько є прикладом для наслідування) і негативна («Петрії і Добощуки», «Борислав сміється», «Воа constrictor», «Навернений грішник», у яких батько є призвідником моральної деградації, руйнування долі чи смерті сина). До того ж багато Франкових персонажів – безбатченки, вихованням яких займаються або самотні матері, або опікуни, тобто роль батька у їхньому вихованні узагалі знівельовано (як-от Калиновичі, Рафалович, Темера, Дум'як).

Та навіть у тих творах, де сім'я є повною, стосунки між батьками й синами важко назвати успішними: нерідко вони доходять до батьковбивства. На це звернула увагу Т. Гундорова, зазначивши, що в час написання «Основ суспільності», де одразу двоє синів – Адась і Цвях – вбивають або чинять замах на своїх батьків, Франко перекладав Софоклового «Царя Едипа» [56, с. 100], що могло наштовхнути письменника на схожий сюжетний хід. Проте ще задовго до написання «Основ суспільності» спробу батьковбивства здійснив Готліб Гольдкремер у першій редакції повісті «Воа constrictor», написаній 1878 року, що свідчить про давній інтерес Франка до цієї теми.

Загалом стосунки між батьком і сином найповніше розкриває Франко у творах «Петрії і Добощуки», «Захар Беркут», «Воа Constrictor», «Борислав сміється», «Навернений грішник», «Не спитавши броду», «Гриць і панич», «Основи суспільності», «Маніпулянтка», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Odi profanum vulgus», «У кузні», «Малий Мирон».

Світлана Ільїних виділяє дві моделі батьківської поведінки у межах традиційної (патріархальної) маскулінності:

– батько-керівник – батько «старих часів», який дбає про сім'ю як про підлеглих;

– відсутній батько – ідеться про психологічну відсутність батька, який не переймається власним батьківством або зумисно від нього дистанціюється заради підтримки батьківської влади [79].

Ці моделі стосуються насамперед батьківської участі у вихованні хлопчика, що має подальший негативний вплив на його становлення як інфантильного, невпевненого в собі чоловіка. Проте стосунки батька з уже дорослим сином можуть змінитися і в позитивний бік, якщо син виправдав батькові сподівання і виріс схожим на нього, адже, як зазначає Е. Фромм, принцип батькової любові такий: «я люблю тебе, тому що ти виправдовуєш мої сподівання, виконуєш свої обов'язки, бо ти подібний до мене» [178, с. 74].

У Франка таким щасливим винятком є лише взаємини між Захаром та Максимом Беркутами (якщо не брати до уваги твори про дітей з автобіографічним наративом). У решті творів батьки незадоволені поведінкою своїх синів, між ними заходять часті суперечки про спадок, якого, на думку багатьох Франкових персонажів, їхні сини не заслужили. Адась («Основи суспільності»), Никодим («Гриць і панич»), Андрій («Петрії і Добошуки»), Готліб («Борислав сміється»), Василь («Як Юра Шикманюк брів Черемош») в очах власних батьків є марнотратниками, які замість того, щоб продовжити батьківську справу, намарно витрачають зароблені ними гроші й гайнують майно, лише чекаючи батьківської смерті, щоб отримати до нього повний доступ. Частково ці звинувачення є обґрунтованими, оскільки у випадку Адася та Готліба батьківську владу цілком знівелював вплив матері, і в синових очах він постає як перешкода на шляху до заволодіння грошима. Щодо такого синівського сприйняття батька хрестоматійним уже стало пояснення З. Фрейда: «Батько для сина – справжнє втілення соціального примусу, якому він так неохоче кориться, батько заступає синові шлях до утвердження власної долі <...> і, якщо є спільне родинне майно, не дає користуватися ним. Нестерпне чекання батькової смерті у випадку спадкоємців трону часом сягає справжньої трагічної величі» [177, с. 202]. Саме тому обидва ці персонажі зважаються на батьковбивство, аби якомога швидше здобути свободу розпоряджання спадком, недоступним за батькового життя.

Дослідник маскулінної психології О. Кочарян зауважив, що агресивним злочинцям бракує чоловічої ідентифікації, а гіпермаскулінність і чоловічий «шовінізм» стають для них захисними реакціями. Тому описуючи таких чоловіків, варто говорити не про гіпермаскулінність, а про інфантильність та емоційну незрілість [104, с. 46–47]. Ця думка пояснює поведінку Готліба й Адася. Адже насправді їхня жорстокість, зокрема й спрямована на батька, була не гіпермаскулінною поведінкою брутального чоловіка, а виявом інфантильності, яка розвинулася внаслідок надмірної опіки матері та нестачі батькового виховання. Франко наголошує, що «Герман не любив сина вже хоть би тому, що і в ті рідкі миті, коли бував дома, через нього не мав ніколи супокою» [176, т. 15, с. 290], до того ж син посів перше місце у житті його дружини і «почав виступати против вітця чимраз сміливіше» [176, т. 15, с. 290]. Замість того, щоб спробувати змінити ситуацію, повернути собі авторитет і зайнятися сином, Герман вирішив самоусунутися й зануритися в роботу: «Не пора йому тепер заніматися домашніми гризотами, коли його нові, великі плани чимраз ближче наближалися до свого осущення» [176, т. 15, с. 415].

Проте не завжди сини є такими, як їх характеризують батьки, зчаста у них промовляють вражене самолюбство та авторитарність, коли син не хоче коритися батьківській волі чи суперечить його словам, хай навіть і слушно це робить. «Мовч, дурню!.. Доки я ще жию не смієш ми під ніс тикати: то так роби, а се так» [176, т. 14, с. 327], – огризається на синів докір щодо продажу земельної частки сп'янілий Василь Півторак («Навернений грішник»). Трохи делікатніше відповідає на синову заувагу про «товариську чемність» у розмові з Целіною старий Темницький: «<...> пан син починає моралізувати батька. Нехай тільки пан син покине ту роль, бо вона йому не дуже до лиця!» [176, т. 18, с. 52] («Маніпулянтка»). У свідомості патріархального батька закладено чітку субординацію, в основі якої лежить не лише повага, а й страх перед ним. Тому батько повинен стримувати сина від заперечення йому. Дорослий син водночас має бути достатньо фінансово незалежним від батька, але, якщо залишається жити у його домі, мусить дотримуватися батькових законів і коритися йому. Пану

Пшестшельському («Гриць і панич») була не до вподоби синова політична діяльність, яка не лише наражала його на небезпеку, а й спустошила сімейний бюджет. Тож не в змозі вплинути на сина, він шукає альтернативних шляхів відвернути його від політики, наприклад, одруживши з якоюсь «енергійною шляхтянкою, яка би порядно взяла його в руки», а заразом «і фінанси поправила б» [176, т. 21, с. 218] своїм віном.

У незакінченому романі «Не спитавши броду» та оповіданні «Геній», виданому як його окрема частина, спілкування батька із сином також обертається довкола фінансової теми. Густав починає повчати свого батька, критикувати його господарську діяльність, яка без належного обліку зазнає збитків. Батька дивує такий жвавий інтерес сина до майна й господарювання, оскільки він «за вічними клопатами, біганиною, конспіраціями <...> мало міг мати впливу на склад його думок» [176, т. 18, с. 191] і вважав сина «відлюдьком непривітним». Коли ж Густав побачив перспективу кар'єрного росту й «міг виступити, як повноправний пан, як самостійна економічна сила, коли не вища батьківської, то нічим не нижча» [176, т. 18, с. 193], відчув свою владу, можливість керувати домашніми справами. Дж. Голліс наголошує на тому, що комплекс, пов'язаний із прагненням до влади, – основна рушійна сила в житті чоловіків [179, с. 19]. Тому щойно Густав відкрив у собі цей потяг й усвідомив можливість здобуття влади в сім'ї, почав дивитися на батька як на старого й нерозумного, пригнічувати його своєю зверхністю й цинізмом. Зрештою пан Трацький цього не стерпів: «Яким правом смієш мною коверзувати і говорити мені імпертиненції!.. От гляди на нього, як він до батька промовляє! Дурень один! Ще ждати треба, щоб побачити початок твоєї роботи, а ти вже другим за наставника оббираєшся!» [176, т. 18, с. 376]. Адже син натякнув батькові не лише на його особисті недоліки, а й на національну хибу – лінівство, що особливо зачепило старого патріота-шляхтича.

Франко порушує у цьому творі ще й генераційну проблему конструктивного синівського покоління, яке має «направляти блуди батьків», що «пустили дітей з торбами» [176, т. 18, с. 374]. Так само і персонажі оповідання «На вершку» покладали вину за власну моральну зіпсутість і розбещеність на своїх батьків,

звільнившись втечею з-під тягара батьківської влади та їхнього негативного виховання. Вони обрали тактику антишляхетської поведінки, антиаристократичного етосу, щоб відмежуватися від попередньої традиції й виявити цілковиту зневагу до неї. Проте засліплені прагненням свободи «від вітцівської ліски і ще незносімої вітцівської волі, котра хотіла б звести» їх «тою самою дорогою, котрою ходили старі, аж зайшли в непрохідні багна» [176, т. 15, с. 165], вони не помітили, як і самі стали на слизький шлях й опинилися за крок від того, аби у тих самих багнах застрягнути.

Батьківсько-синівські взаємини в новелі «Як Юра Шикманюк брів Черемош», як і в попередніх творах, погіршали через фінансовий чинник. Це трапилося через втручання невістки у питання майбутнього спадку – небажання утримувати старого у своїй хаті та прагнення заволодіти його землею. Василь повівся із батьком нешанобливо, фактично вигнавши з хати. Проте до цього його спонукав сам Юра, який відмовився переписувати майно на нього та своїх онуків. Натомість, прагнучи провчити неслухняного сина, Юра заповів хату і землю корчмареві Мошку: «Так моєму синові треба! Нехай знає, як батька шанувати!» [176, т. 21, с. 433]. Такий бездумний вчинок, зумовлений образою та хитрим підбурюванням Мошка, нашкодив передусім самому Юрі, остаточно розірвавши родинні зв'язки та підштовхнувши його до пияцтва. Тож у цьому творі, на відміну від решти згаданих, не батько є винуватцем поневірян сина – це обопільна вина. Франко акцентує на тому, як відсутність емпатії поміж батьком і сином, загострена конфліктність у їхніх взаєминах, руйнують морально-звичаєві устої родини, спадкоємний код сім'ї та батьківсько-синівські зв'язки.

Схожа ситуація склалася і в першому Франковому романі «Петрії і Добошуки». Андрій, запишавшись власною винятковістю та своїм героїзмом у протистоянні з Олексою Добошуком, почав вважати себе вищим за звичайних селян, прагнути панського, аристократичного товариства, на що потрібні були фінанси. Тож йому вдалося переконати батька покласти скарб, який вони зобов'язалися охороняти, в банк, щоб отримувати від нього відсотки. Порушення клятви непередбачено вплинуло на Петрієву ощадливу натуру: «його зацікавили лиш

скарби, лиш удержання їх і побільшення... він зачав щадити, ховати, що міг» [176, т. 14, с. 143]. Зіпсувалися внаслідок цього й стосунки між батьком і сином: Петрій настільки втратив в Андрієвих очах авторитет, що той навіть не попросив його благословення на одруження. Ображений батько замість розмови із сином, спроби якось налагодити стосунки, махнув на нього рукою: «Най пропадає, най го си бере тота бундючна графиня» [176, т. 14, с. 167].

Проте у другій редакції твору, написаній 1912 року, Франко суттєво змінив сюжет і композицію, внісши корективи й у стосунки Андрія Петрія із батьком. Вони стали ближчими й довірливішими, батько тут є радником і товаришем, якому можна звіритися у своїх планах, від якого можна отримати пораду щодо планування власного майбутнього. Імовірно, наприкінці життя Франко переосмислив роль батька в долі чоловіка, адже сам пізнав досвід батьківства, тож у другій редакції роману він наділяє батька Петрія вагомим авторитетом доброго наставника.

Отже, проблемою більшості батьківсько-синівських стосунків у прозі Франка є їхня незлагодженість через емоційну, поколіннєву відчуженість батьків, зацикленість на будіванні кар'єри та зароблянні статку, що відволікало від процесу виховання синів. У підсумку дорослі сини ставали не такими, якими батьки хотіли їх бачити, не поділяли їхніх інтересів та переконань і часто відкрито їх заперечували, піддаючи сумніву батьківський авторитет узагалі.

Вцілому ж взаємини між чоловіками у Франкових творах тяжіють до змагальності та конкуренції в особистому житті та кар'єрі. Його персонажі майже не переходять у розмовах на інтимні тони, обмежуючись суспільними та історичними темами, прагнучи обстояти свою позицію. Важливим аспектом маскулінної взаємодії Франкових персонажів є прагнення здобути владу, домінувати в одній чи кількох суспільних сферах, що пояснюється не лише психологічною природою чоловіка, а й соціальним устроєм, в якому маскулінна гендерна роль ґрунтується на успішній професійній реалізації з метою забезпечення сім'ї. Тож конкуренція і змагальність, які переслідують чоловіка на ринку праці, несвідомо переносяться і на особисті стосунки між чоловіками.

2.4.2. Маскулінні стратегії у взаєминах із жінкою

Найпоширеніші моделі міжгендерних взаємин персонажів у Франковій прозі розглянемо на соціокультурному та психологічному рівнях, виокремлюючи в них:

- стратегії, за допомогою яких чоловіки виявляють маскулінність;
- способи переживання розриву стосунків;
- найпоширеніші статуси жінок у чоловічій рецепції;

Соціолог П. Бурдьє наголошував, що процес виховання маскулінності, якому сприяє весь соціальний порядок, може повністю здійснитися тільки за участі жінок, через їхнє підпорядкування. Чоловіче *libido*, на його думку, формується суспільством як *libido dominandi*, як бажання панувати над іншими чоловіками, і вже потім – над жінками, яких розглядають як інструменти символічної боротьби [21, с. 353].

У Франковій творчості також можна знайти чимало прикладів такого сприйняття жінки. У матримоніальних концепціях Валеріана Стальського («Перехресні стежки») і графа Торського («Основи суспільності») *жінка об'єктивізується* до розміру її посагу та здобутих у майбутньому шлюбі з нею соціальних преференцій: вищого, із суспільного погляду, статусу шлюбного чоловіка, ніж холостяка, та, у випадку Стальського, кар'єрного зростання, на яке він сподівався після одруження. Як зауважує А. Рош, «наявність дружини вдома надає більше соціальної ваги та перетворює доброго чоловіка на повноцінного мужа <...> Жінка – депозитарій його репутації, форми честі в обмеженій соціальній групі⁵, тому саме вона стає її гарантом» [151, с. 73].

Для графа Торського одруження стало лише однією з «фінансових спекуляцій», а майбутня дружина Олімпія – красивою лялькою, чий посаг мав поліпшити його добробут після довгих років розваг у Європі, в яких розтратив «силу, молодість, здоров'я і маєток» [176, т. 19, с. 148]. Ставлення до долі своєї доньки, як до успішної комерційної угоди демонструє Антін Субота («Великий шум»). Маскуючи батьківським обов'язком забезпечення успішного заміжжя Євгенії, він вибирав собі зятя з графським титулом та чималими статками, щоби

⁵ Для Стальського цією групою був його колектив на роботі, зокрема директор, який би не підвищив на посаді неодруженого й ласого до гулянок працівника.

кровно зблизитися з польським шляхтичем і мати гарантію того, що йому не доведеться надалі фінансово допомагати доньці, на уподобання чи симпатії якої, звісно ж, не зважалося.

Іншою маскулінною стратегією є *інфантилізація жінки* – поблажливе ставлення до неї, як до наївної дитини. Чоловік, що так поводить із дружиною чи дівчиною, яка йому подобається, позиціонує себе розумнішим та досвідченішим за неї, демонструючи менторське право повчати свою обраницю чи опікуватися її долею як батько сімейства. Насправді це робиться не з любові чи турботи про жінку, а лише задля самоствердження та демонстрації власної домінантної ролі. Володко в новелі «Вільгельм Телль» звертається до своєї нареченої Олі «поважним, учительським тоном», називаючи її дитиною. Цим він підкреслює своє ставлення як старшого, раціонального чоловіка, трактуючи її емоційні переживання та інтуїтивне передчуття як «бабські капризи»: «Він рад був, що не уляг Олі, що поставив на своїм <...> Щоб ним жінщина поводи́ла? Ні, сього не буде!» [176, т. 16, с. 194]. Розкриваючи читачеві такі Володині думки, Франко дає зрозуміти правдиву мотивацію його «поважного» тону.

Натомість Оля виявляється не лише набагато розумнішою, ніж здавалася Володкові, а й морально стійкішою за нього. Інтуїція їй не зрадила: під напускним менторством доктора філософії прихована його «безхарактерність і трусливість», що проявилися у психоукладі, професійному й суспільному вимірах.

Дитиною називає Целіну також доктор Темницький («Маніпулянтка»). Щоправда, не в розмові з нею, а коментуючи батькові свою авантюру із заручинами: «Нехай собі дитина на мій рахунок не робить ніякої ілюзії» [176, т. 18, с. 39]. По суті, у цих словах оприявнюється ставлення розбещеного чоловіка до Целі як до об'єкта своїх хтивих бажань і тимчасових фліртів, його «меркантильно-егоїстичний, інстинктивний, статевий потяг» [191, с. 18]. Проте, як і Володко, Темницький недооцінив дівчину, вважаючи її дитинячою, довірливою і нездатною збагнути його хитрий план.

У «Сойчиному крилі» Хома навіть в інтимній розмові, зізнаючись у коханні до Мані, звертався до неї «дитино моя». Виступаючи із батьківської позиції на

правах уже старшого чоловіка, він хотів у такий спосіб підкреслити серйозність та щирість своїх почуттів, демонструючи поважніший життєвий досвід. Водночас таке звертання виявляє його сприйняття Мані як вередливої і наївної дитини, не здатної зрозуміти власні почуття і життєві очікування. Для Хоми ж вагомим аргументом любові видавалося почуття власного чоловічого захоплення Манею, а про те, чи щасливою вона почувалася разом із ним, він не задумувався.

Чоловіче *менторство* є продовженням попередньої стратегії поведінки. На думку чоловіка-ментора, жінка потребує, щоб її навчали, нею займалися і виховували відповідно до його поглядів та життєвих цілей. Тобто чоловік виховує собі ідейного одноступця, жінку-товаришку, партнерку, яка підтримуватиме його в суспільній діяльності й спільній справі. Такі стосунки раціоналізовані і ґрунтуються на приязні, яка виникає, коли чоловік усвідомлює, що ця жінка готова розділити спільну працю, навіть жертвуючи власними переконаннями чи усталеним способом життя. Така наставницька стратегія була властива й Франкові в його інтимному комунікуванні з жінками, якими захоплювався (Ольгою Рошкевич, Климентиною Попович, Уляною Кравченко, Ольгою Білінською). До того ж імпував він саме таким жінкам, які б «не тільки не спиняли мужчину від <...> борби, але, противно, зігривали його до неї, заохочува[ли], [йо]му в ній товаришили» [176, т. 48, с. 393].

Тож і для багатьох Франкових чоловічих персонажів головними критеріями вибору партнерки були живість характеру та розуму («більше нервів – отже, більше душі, більше характеру» [176, т. 17, с. 364], «гарна дівчина, з характером і з думкою, з сильною волею і з характером» [176, т. 18, с. 401]), прагнення інтелектуально вдосконалюватися («змагання до поступу, до розвивання своїх думок» [176, т. 18, с. 368]) задля того, щоб «нею зайнятися». Р. Чопик слушно зазначає, що «всі вони [жінки мрії Франкових персонажів. – К. III.] більше подібні до соратниць, “товаришок по партії”, аніж до “предметів кохання”» [185, с. 104], що, поза сумнівом, не є негативним явищем: Франковим персонажам, та й йому самому як чоловікові хотілося уникнути «опредмечення» жінки, а навпаки – дивитися на неї, як на людину «цілком свободну». Саме з такою жінкою він бажав

жити у шлюбі, об'єднаному довкола «високої, гуманної і чесної цілі, за котру б тото подружжя боролось спільною силою весь вік» [176, т. 48, с. 116]. Адже запорукою тривалого й щасливого подружнього життя серед багатьох чинників, перелічених у листі до Ольги Рошкевич від 20 вересня 1878 року, називав «обопільну свободу ділання» [176, т. 48, с. 116]. Проте, як наголошує А. Швець, «романтично-утопічна шлюбна доктрина Франка виявилася одірваною від обставин і потреб часу, не витримала усіх життєвих й особистісних колізій, <...> так і залишившись декларованим “документом молодечого романтизму”, перепусткою в світ здобування нового чоловічого досвіду, своєрідною ініціацією матримоніальної дозрілості, але аж ніяк не зрілості» [190, с. 130].

Те саме стосується й поглядів Франкового персонажа Бориса Граба на подальше подружнє життя. Для реалізації плану спільної громадської праці як основи майбутньої сім'ї він намагався уподібнити панночку Густю до свого уявного жіночого ідеалу, перевиховати на свій лад. Бориса лякало кохання до польської панночки, тому в діалозі із самим собою він зважував усі «за» і «проти» майбутніх взаємин із нею. Аргументом на користь цих стосунків вважав її вікову лабільність й світоглядну несформованість: «тепер вона м'який віск... могла б переробитись» [176, т. 18, с. 403], тобто прийняти його життєві цілі та відмовитися від своєї традиції й виховання, через які, як він був переконаний, «скільки то полови та хопти насіяно» в її серце. Попри те, що Густин сильний характер і волю Борис вважав її чеснотами, для спільного життя з ним дівчині потрібно було поступитися своїми переконаннями і «переробитись» – підлаштуватися під його життєві принципи.

На відміну від попередньої стратегії, для деяких Франкових персонажів притаманна на перший погляд позитивна модель взаємин із жінкою, заснована на її *ідеалізації та обожнюванні*. Проте за такого екзальтованого погляду на жінку чоловік не бачить її людської сутності, не намагається по-справжньому зрозуміти. Він кохає образ, який сам собі вимріяв і який, здебільшого, ґрунтується на зовнішній привабливості та уявних чеснотах. Для Семіона Стоколоси («Маніпулянтка»), Євгенія Рафаловича («Перехресні стежки») та Опанаса

Моримухи («Батьківщина») характерною є ідолопоклонницька любов до жінки, за визначенням Е. Фромма. Спочатку вона «напрочуд інтенсивна, розвивається дуже стрімко» [178, с. 146] (любов з першого погляду, магнетизм та фаталізм першої зустрічі Євгенія з Регіною, Опанаса з Киценською), а далі переходить у форму манії, імпульсивного фанатизму, пристрасті, коли жінка перестає бути «предметом естетичного вподобання, а починає робитися чимось таким необхідним для життя, як сонце, як тепло, як повітря» [176, т. 20, с. 231].

Євгеній підніс образ Регіни до «ідеалу, божества» й наділив тими чеснотами, які становили «найкращу частину» його «я». Омріяний образ жив у його уяві протягом десяти років, поки зустріч із реальною Регіною не змусила його критично переосмислити і власні почуття, і свої життєві ідеали. Євгеній усвідомив, що йому не потрібна була Регіна як жінка, а лише той витворений уявою примарний образ святості, який надихав його до громадської праці.

Риторика Семіона Стоколоси, безтямно закоханого в маніпулянтку Целіну, також базувалася на ідеалізації, відчутній у порівнянні її з ангелом. В епістолярних одкровеннях дівчині, яку бачив лише у поштовому віконці, він зізнається: «Ви покорили моє серце, без Вас не можу жити» [176, т. 18, с. 43]. Замість того, аби рішуче підійти до неї й особисто висловити свої почуття, спробувавши викликати взаємну симпатію, Семіон вибудовує у листах і фактично нав'язує дівчині своє бачення їхнього майбутнього життя: «<...> ми могли б устроїти своє спільне життя гармонійно і щасливо <...> Мої средства, хоч скромні, вистачили б нам на резерв, на чорну годину, а тим часом ми заробляли би на хліб чесною працею» [176, т. 18, С. 43–44]. Тобто Целя стала для нього необхідним компонентом уже готового життєвого плану, в який, на його переконання, вона гідно впишеться. Така самовпевненість на словах і несміливість на ділі відштовхувала дівчину від нього й справляла неприємне враження «кандидата на Кульпарків». У цьому самому листі Стоколоса пояснює дівчині такий вибір стратегії у взаєминах із нею невпевненістю у собі. Непривабливість в очах суспільства стала для нього перепорою до налагодження міжособистісних взаємин: «Чую, що бракує мені тої твердої підстави в поступуванні з людьми, яку дає товариське виховання і певність себе

самого. Чую, що сама особа моя будить сміх і жаль, і се відразу відбирає міні всяку смілисть, яку собі вирозумую» [176, т. 18, с. 45]. Тому у своїй уяві він наділяє малознайому йому дівчину рисами виняткової доброти, сердечності, а також сміливості, якої бракувало йому самому. Саме така ідеалізована Целя, на відміну від решти суспільства, за «непочесною поверховістю» могла б побачити Семіонове людське «я».

Опанас Моримуха описує стан, в якому перебував під час першої зустрічі з Киценькою, як слабість, манію. Постать Киценьки в уяві Опанаса надто гіперболізована й фатальна: «<...> усе в неї було таке, що я від першої хвили забув себе, все в неї мені видавалося невиданим і нечуваним, таким, якому нема пари в світі» [176, т. 21, С. 404–405]. В ореолі таємничості й загадковості жінка залишалася для нього до кінця життя, покинувши його і знову повернувшись через багато років. Аргументом проти такої «любові» є слова Дені де Ружмона: «Чоловік стверджує свою любов до жінки, трактуючи її як особистість, а не як фею з легенди, напівбогиню, напіввакханку, недосяжне марево та чисту плоть» [59, с. 295]. Однак Франко, виправдовуючи свого персонажа, пояснює його екзальтоване почуття до Киценьки, що замінило гарячу любов до «мізерного, сумного, однотонного та нічим не визначного місця» [176, т. 21, с. 396] – його «батьківщини» – як здатність до «тихої і глибокої пристрасті, що була, можна сказати, основною нотою його життя» [176, т. 21, с. 396].

Надмірна емоційність, сором'язливість та поступливість, притаманні Семіонові Стоколосі та Опанасові Моримусі й спроектовані на їхніх обраниць, – риси, далекі від канонічних критеріїв маскулінності, радше навпаки, стереотипно асоційовані із фемінністю. Хоча, як зазначає психолог П. Горностай, у сучасних психологічних концепціях статі і статево-рольової поведінки маскулінність і фемінність як психологічні та поведінкові характеристики вважають відносно незалежними одне від одного конструктами, а не протилежними полюсами однієї шкали. Водночас він наголошує, що фемінні риси у свідомості чоловіка набувають особливої виразності у міру наближення до особистісної зрілості [42]. Тому в психоукладі цих Франкових персонажів цілком рівноцінно співіснують ознаки і

маскулінності, і фемінності. Так само, як у характері його героїнь Мирослави («Захар Беркут») та Галі («Великий шум»), жіночність поєднується з такими маскулінними рисами, як мужність, сила волі, вірність власним переконанням та прагнення особистої незалежності. Особливо вони актуалізуються у міжгендерних взаєминах, комунікації із протилежною статтю.

Радикальною стратегією вияву маскулінності, зокрема брутальної маскулінності самця, є *гіпертрофована сексуальність*, що проявляється у зраді, стосунках з іншими жінками під час сімейного життя. У такий спосіб намагаються «упокорити» дружин Валеріан Стальський («Перехресні стежки»), граф Ошустовський («Великий шум») та граф Торський («Основи суспільності»).

Компенсаторна маскулінність Стальського, заснована на систематичному моральному насиллі над дружиною, табу на дітей та в сексуальних контактах на стороні, зумовлена його психічною патологією – надмірним потягом до жорстокої й деструктивної поведінки. Крім того, її посилила професійна нереалізованість та розчарування сімейним життям. Секс, як зазначає Дж. Голліс, – це форма емоційного самоствердження, наркотик, який заглушує біль зраненої душі. Якщо життя б'є чоловіків, то секс, так само як ліки або робота, може притупити гострий біль цієї рани [179, с. 64]. Ми знаємо зі спогадів Рафаловича про Стальського, що він уже в юнацькому віці виявляв неабияку агресивність, проте невідомо, чим вона була зумовлена – успадкованою психічною патологією чи пережитою в ранньому дитинстві травмою. Однак цілком логічно, що в численних інтимних стосунках, розвагах із жінками він шукав розради й забуття. Натомість Регіна з перших днів шлюбу продемонструвала емоційну стриманість. Тому-то Стальський, який сприймав дружину як іграшку та чекав від неї покірливого задоволення його бажань, почав неприховано залицятися до служниці Ориськи, щоб у такий спосіб не лише задовольнити власну хіть, а й викликати ревності Регіни, розіграти «її риб'ячу кров». Р. Голод слушно зазначає, що Франко «задовго до виникнення психоаналітичної школи звернув увагу на проблему “психологічної імпотенції” (З. Фройд) та її впливу на подружнє життя» [39, с. 169], адже Фройд писав про скованість сексуальності чоловіка через повагу до жінки і потребу «нижчого

сексуального об'єкта», який би не асоціювався з матір'ю чи сестрою. Тому, на думку Р. Голода, «Стальський не може відчуті повного статевого задоволення з шляхетною, високоморальною Регіною. У нього виникає потреба знайти “принижений статевий об'єкт”, жінку, етично малоцінну, з обмеженими естетичними вимогами, або принаймні принизити до такого рівня власну дружину» [39, с. 170].

В «Основах суспільності» та «Великому шумі» маємо схожу мотивацію неприхованих зрад чоловіків: сексуальна несумісність подружжя – висока статева потенція чоловіка і нехіть дружини до інтиму. Торський через фізичну слабкість став для Олімпії «найлютішим катом». Щоб підкреслити підлеглість дружини, граф позбавив її можливості мати від нього дітей (так само вчинив і Стальський із Регіною), натомість демонстративно розважався зі служницями, які щоразу вагітніли й залишалися разом із дітьми у маєтку. Таке збочене знуцання стало компенсацією фізичного безсилля морального садиста, прикутого до ліжка і позбавленого можливості вести попередній розгульний спосіб життя.

Не менш садистичний, навіть брутально-тваринний досвід подружнього життя від першої шлюбної ночі продемонстрував граф Ошустовський. Гіпермаскулінна тілесність та сила лібідо робили його схожим на «расового коня». Таку тваринну поведінку й фізіологічний потяг він спроектує на дружину Євгенію, яку він напівпритомною зґвалтував, а потім, зрозумівши, що їй такі «сексуальні ігри» не до вподоби, утратив до неї інтерес і привіз собі трьох «кокоток», розважався з ними й оповідав про це нещасній дружині. За словами Е. Беденер, «в умовах гіпертрофованої ролі маскулінності статевим органам надається дуже велике значення, що межує із нав'язливою ідеєю» [3, с. 217]. Це пояснює девіантну сексуальну активність Ошустовського та її виражено демонстративний характер.

Ще однією малодослідженою, проте важливою проблемою міжгендерних взаємин у Франкових творах є зображення чоловічого насилля над жінкою: її *побиття і зґвалтування*. Письменник епізодично чи детальніше застановлявся на цій темі у багатьох своїх текстах («Петрії і Добошуки», «Основи суспільності»,

«Великий шум» – зґвалтування, «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Терен в нозі», «Лесишина челядь», «Петрії і Добощуки» – побиття), окрім того, як фольклорист досліджував у народних піснях. Зокрема, у розвідці «Жіноча неволя в руських піснях народних» спостеріг, що в частині народних пісень, бодай у жартівливій формі, жінки не протистоять фізичному насильству («що ж то за чоловік, щоби й жінки не вібив» або «Ой не бий ні межи людьми, побий мене дома, / Та сирою дубиною, аби-м була добра!»), припустивши врешті, що, можливо, такі пісні й були складені «хоч почасти самими мужиками, котрі хотіли би забрати в свої руки якнайбільшу власть над своїми жінками» [176, т. 26, с. 230]. Найвищим виявом чоловічої влади над жінкою є зґвалтування – злочин, який не лише демонструє фізичну силу, а й робить це мовою статево-гендерних стосунків між чоловіками і жінками [86]. У своїх творах Франко підкреслює, що акт сексуального насилля для чоловіків базується здебільшого не на неконтрольованому статевому потягу, а на прагненні принизити жінку, помститися їй та довести, передусім самим собі, власне домінантне становище. Саме такі мотиви керували діями польських паничів в «Основах суспільності» в акті колективного насилля над сільською дівчиною Маланкою, а також братів Сенька і Ленька Добощуків, які поглумилися над коханою їхнього противника Андрія Петрія Оленою Батланівною, довівши дівчину до самогубства.

Насилля у формі побиття жінки як частину сімейного побуту Франко передає у творах із гуцульського життя «Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», а також у ранньому оповіданні «Лесишина челядь». У перших двох чоловіки мотивують свою жорстокість запальним нором та гострим язиком дружини. «В мні заграла кров, і я добре-таки побив її», «жінка <...> остра на язык, почала шарпатися зо мною і лаяти, що слина на язык принесе» [176, т. 21, с. 384] – сповідається перед смертю Микола Кучеранюк, шкодуючи про заподіяне їй. Водночас ніби на свій захист зазначає, що «гуцулка... привикла до бійки, а не одна то ще й хвалиться перед своїми сусідками: “Якби мя чоловік не любив, то би мя не бив”» [176, т. 21, с. 385], перекладаючи частину особистої вини на самих жінок.

Юра Шикманюк, який після смерті дружини відчувається сиротою в опустілій хаті, за життя не любив дружини, «говорив із нею часто з фуком, не раз і побивав», бо «вона хоч не руками, то язиком часто допікала йому до живих печінок» [176, т. 21, с. 425]. Чим була мотивована жорстокість Леся («Лесишина челядь»), який «за молодих літ, прибивав кілком за косу до лави та бив» [176, т. 14, с. 255] свою дружину, невідомо, проте цілком можливо, що, як і в попередніх творах, однією з причин був жінчин гострий язик чи твердий характер («Лесиха була дуже тверда і скупа»). Тож силою він намагався «приборкати» дружину.

Негармонійні стосунки з жінкою через недібраність пари або соціальні обставини у Франка мають два варіанти розвитку: нещасливе подружнє життя та розлука. Причому частіше розрив стосунків ініціює саме жінка, а чоловік, відчуваючись приниженим та психологічно розчавленим, або закривається від світу («Гуцульський король», «Сойчине крило») або шукає розради, сублімуючи свій нещасливий любовний досвід в іншій справі («Петрії і Добошуки», «Воа constrictor», «Основи суспільності», «Батьківщина»). Чи не єдиний виняток – нарис «У столярні», де від подружньої недібраності мовчки страждають обидвоє.

Спосіб переживання розлуки залежить від характеру персонажа й сили почуттів до жінки. Для Грдлічки, котрий відчувався справжнім «гуцульським королем», та Хоми, який прагнув бути народним «пророком і апостолом», зрада жінки, її втеча з іншим стала важкою вразою для самолюбства, що похитнула не лише їхню впевненість у собі, а й змусила кардинально змінити життєвий триб, стати відлюдниками, заховавшись від ганьби й приниження. Натомість для Андрія Петрія, Іцка Цаншмерца, отця Нестора та Опанаса Моримухи покинутість і зрада, хоча й були не менш болісними переживаннями, дали поштовх до початку нового життя, втім не завжди зі змінами на краще. Іцкові та Несторові втрачене кохання компенсували фанатична професійна конкуренція та манія накопичення грошей, що призвело до деградації, моральної і фізичної змарнованості та, врешті, насильницької смерті.

Андрій Петрій та Опанас Моримуха, навпаки, після завершення любовних стосунків знайшли в собі сили з гідністю це пережити й акумулювали всю енергію

для «ділання», щоб «в діланні забути о страданнях» [176, т. 14, с. 201]. Однак Франко влаштовує своїм героям випробування, тестуючи чоловічу психіку поверненням колись утраченої жінки. У ситуації вибору чоловіки (Опанас Моримуха, Хома-Массіно) демонструють моральну зрілість та психологічну стійкість, прощають і приймають жінок-блудниць.

«Чоловік не досягав мети через те, що не розумів природи Жіночого, не диференціював Жіноче і Чоловіче, не враховував специфіки кожного» [185, с. 184], – осмислює міжгендерні колізії «Сойчиного крила» Р. Чопик. Ця цитата пояснює й інші твори, в яких персонажам не вдавалося реалізуватися в житті та в громадській діяльності саме через ускладнені взаємини з жінками. У «Сойчиному крилі» Хома-Массіно є одним із небагатьох персонажів, якому жінка розкриває свою душу, спонукає зрозуміти її жіночу природу, якою мотивована алогічність її вчинків: убивство улюбленої сойки, втеча із молодим коханцем та несподіваний лист-сповідь до нього.

Чоловік сприймає жінку в різних статусах: *родинному* (мати, донька, сестра), *еротичному* (коханка, демониця-спокусниця), *матримоніальному* (дружина). Для Франкових персонажів у сімейних стосунках жінка здебільшого має подвійний статус, набуваючи рис дружини-коханки, дружини-товаришки чи дружини-матері, що свідчить про вибір відповідної стратегії у стосунках із нею, базованої на різних чоловічих інтенціях: прагненні задовольнити тілесні потреби, необхідності в опіці й турботі, потребі підтримки його професійної чи громадської діяльності тощо.

Найпершою жінкою, з якою комунікує чоловік, є мати. Саме від стосунків із матір'ю в ранньому дитинстві та в процесі подальшої соціальної ініціації, коли відбувається вікова сепарація від неї, залежить реалізація чоловіка в житті та його стосунки з іншими жінками. Адже якщо мати вчасно не відпустить сина та не дозволить йому вийти зі статусу хлопчика й самостійно реалізувати свою чоловічу ідентичність, прагнучи, щоб він завжди залишався біля неї, це, за словами Е. Бадентер, призведе до найгірших порушень, наслідками яких стають чоловіча гегемонія, презирство до жінок, агресивність, що не має виходу, туга за батьком [3, с. 104]. Наслідки деструктивного впливу матері на маскуліність сина – його

показну самовпевненість та внутрішню інфантильність – віднаходимо у Готліба Гольдкремера та Адама Торського. Ці чоловіки, залишившись у вже дорослому віці під психоемоційним впливом матері, стають безініціативними та паразитують на праці інших. Для Готліба й Адама матері є уособленням влади та впливу, саме на них тримаються їхні сім'ї й господарства. Матір у сприйнятті цих персонажів – це опора й запорука життєвого успіху. Вона може захистити сина не лише перед батьком, а й перед усім світом.

В Олімпії Торської, на думку її сина, – «надлюдська сила, надлюдський розум» [176, т. 19, с. 339], що насправді були наслідками холодного спокою та раціонального мислення, яких бракувало імпульсивному, розбещеному та інфантильному Адаму. Тому в критичній ситуації, коли йому випала нагода проявити мужність і сміливість, захистивши матір перед юрмою селян, Адась, навпаки, «зробився таким малим, безрадним, трусливим, мов дитина <...> чув, що не їй о нього, але йому о неї можна опертися, чув, що засоби її душевної сили ще такі значні, що вистарчать для них обох» [176, т. 19, с. 336–338]. Тож біля такої морально сильної, витривалої і вольової матері йому самому можна було залишатися слабким, довіривши їй свою долю й не беручи на себе відповідальності за власні вчинки. Толерування девіантної поведінки Готліба з боку матері, навіть усупереч спробам батька якось її внормувати, також уплинуло на формування її образу як авторитетної та водночас вразливої саме перед ним – улюбленим сином. Тому матір перетворилася для Готліба на засіб задоволення усіх його бажань, особливо тих, де потрібна була ще й батькова участь, адже вона могла домогтися його поблажливого ставлення до сина.

Із материних «рук» чоловік переходить в «руки» дружини, часто переносючи у шлюб і своє синівське сприйняття жінки як матері, завданням якої є опіка та підтримка, натомість його синівська любов може бути егоїстичною, споживацькою любов'ю розбещеної дитини. Схожі синівсько-материнські стосунки склалися в подружжі Ангаровичів («Для домашнього вогнища»). Анеля сприймає свого набагато старшого чоловіка як хлопчиська, для нього ж дружина стає передусім матір'ю його дітей («Ти моє золото! Ти моє щастє! Ти моя мамочко дорога!») [176,

т. 17, с. 19]), божеством та запорукою сімейного затишку і комфорту⁶. Сам він для забезпечення цього комфорту доклав дуже мало зусиль, підтримуючи сім'ю частиною своєї пенсії і вірячи запевненням дружини, що цього вистачає на життя. Тим болючішим ударом для нього стало розкриття її обману та справжнього джерела доходів, яким виявився виторг від вербування дівчат до закордонних будинків розпусти. «Чоловік домінує над домашнім вогнищем іззовні, але в нього тут небагато простору» [151, с. 85], – зауважує А. Рош, додаючи, що саме жінки тримають під своїм контролем домашній простір. Проте Антось і зовнішньо мало опікувався своїм домом та сім'єю, не знаючи навіть після повернення зі служби, яка цілком його поглинула на час відсутності, скільки років його дітям і чи ходять вони до школи. Тож лише після Анелиного самогубства, переосмисливши дії дружини, він врешті усвідомив, що усі її низькі вчинки не затьмарюють її чистого образу матері та дружини, адже вона здійснила їх, опікуючись про «домашнє вогнище».

Потенціал мужчини по-справжньому реалізується у ролі чоловіка й батька, без набуття якої «може скластися враження, що він так і не став чоловіком, тобто не відбувся» [151, с. 80]. Народження дітей стає новим етапом у житті чоловіка. Бажанішим варіантом є народження сина як продовжувача роду, спадкоємця і носія прізвища, адже дівчинка з часом виростає і її доводиться «віддавати» іншому чоловікові, прізвище якого вона має взяти. Тому стосунки із дочкою, зокрема і в прозі Франка, часто обмежуються завданням виховати її як майбутню дружину і знайти їй доброго, у батьковому розумінні, чоловіка, який забезпечуватиме її після нього. Доньчині аргументи про почуття до іншого чи взагалі небажання створювати сім'ю з обраним без її участі партнером не сприймаються серйозно й авторитетно та зводяться до грубого заперечення, як-от Тугара Вовка на слова його доньки про любов до «смерда»: «Дурна дівчино, се не може бути!» [176, т. 16, с. 37].

⁶ Слушне спостереження щодо цього робить Христина Ворок. Вона зазначає, що уві сні Ангорович бачить себе дитиною і переносить цю ідентифікацію у реальність після з'ясування усіх обставин, що призвели до безвихідної ситуації. (Ворок Х. Поетика сновидінь у прозі Івана Франка. Київ : Наукова думка, 2018. с. 140)

Своїх доньок Франкові персонажі здебільшого сприймають як покірних виконавиць батьківської волі, не допускаючи, що вони можуть мати власні переконання, які суперечать батьковим. Антін Субота («Великий шум»), коли дочка Галя погоджується проти його волі вийти заміж за «мужика», зрікається її, адже для нього важливішим за доньчине щастя є збереження власного соціального статусу, який може похитнутися від такого союзу: «Та яке вона має право рішати тут, де ходить о гонор усєї родини? Я раніше її в монастир запру або в домовину зложу, а не дам за мужика» [176, т. 22, с. 251]. Ані вмовляння дружини, ані доньчині запевняння у щирості почуттів та надійності свого обранця не переконали пана Суботу дати своє благословення. Він дослухався лише до авторитетних слів знайомого капітана, який з особистого досвіду запевнив, що Кость Дум'як – «чоловік чесний і з характером» [176, т. 22, с. 251]. Тож врешті Субота дозволив весілля, але як покарання за непослух позбавив доньку посагу.

Найпоширеніший жіночий образ і популярний гендерний стереотип чоловічого сприйняття жінки у Франковій прозі – тип *фатальної жінки*. Детально охарактеризувала цей образ та його вплив на чоловіків Тетяна Муранець. За словами дослідниці, фатальна жінка здатна змінювати життя і долю чоловіка, адже вона демонструє необмежену владність, а чоловік часто постає іграшкою, засобом здійснення жіночих бажань і примх [130, с. 82]. Як зазначає Т. Гундорова, в «чоловічій» літературі часто експлуатується мотив жіночого демонізму, жінка постає як демонічна істота, спустошуюча сила, «каструвальна жінка», яка жорстоко карає чоловіка [54].

У Франковій творчості жінка теж рідко була для чоловічих персонажів уособленням щастя, радше навпаки, у ній вони вбачали фаталізм своєї долі, демонізм, деструктивну енергію, здатну зламати їм життя. У такій перцепції постає під час першої зустрічі з Гнатом Калиновичем Регіна: «від першої миті, коли під час коломийки його погляд випадково упав на бліде обличчя шатенки з коротким волоссям <...> в глибині його душі почало прокидатися почуття, що він зупинився над якимсь рубіконом життя, що ця мить віщує йому щось надзвичайно важливе, якийсь рішучий поворот, якусь зміну всього, що він до цього часу вважав основами

свого життя» [176, т. 17, с. 365]. Наділяючи дівчину, яку бачить уперше, такими фатальними рисами, він ніби програмує себе на трагічність взаємин із нею і наперед прогнозує суперництво з братом. Докоряючи собі за «слабкість, легковажність і відсутність почуття чоловічої гідності» [176, т. 17, с. 390], Начко намагається забути Регіну, але її магнетичний вплив на нього не лише не ослаб після балу, навпаки – не бачачи її протягом довгого часу, Гнат наважується написати листа із пропозицією заміжжя, із якого і почався увесь фаталізм Регіниного впливу на його долю. У цьому творі, як і в багатьох інших, фатальна жінка стає індикатором, який дозволяє проявитися своєрідному чоловічому мазохізму, що полягає у бажанні бути підкореним, потрапити під цілковиту владу жінки і страждати від її жорстокості чи байдужості до нього. При цьому сама жінка може або не підозрювати про спрямовані на неї романтичні почуття, або використовувати їх на свою користь, як робить це повія Киценька у «Батьківщині».

Незмінним атрибутом фатальної жінки є її зовнішня привабливість, і то не так красиві і правильні риси обличчя чи фігури, як своєрідний королівський етос, що реалізується у «маєстатичній», граційній ході, яку можна впізнати «між тисячами». Зауваживши «щось таке плавне, свободне, гармонійне» в ході Регіни Твардовської, чого досі «не завважив у жадної жєнщини», Рафалович забуває, що при першому знайомстві вона видалася йому «не в його густі». Тож для нього, на думку Т. Муранець, «цей хід є засобом її жіночої ідентифікації» [130, с. 93], крім того, саме на асоційованих із її рухами рисах – свободі та гармонії – він вибудував свій жіночий ідеал, у якому розчарувався по десятих роках, більше не віднайшовши їх у морально виснаженій тяжким подружжям Регіні.

Франкові персонажі-чоловіки демонізують жінку, наділяють її таємничістю і загадковістю через те, що їм не до снаги її зрозуміти, адже в основі їхньої маскулінної ідентичності – раціоналізм та логіка. Те, як жінка може впливати на них, паралізуючи силу волі, змушуючи до внутрішніх борінь, видається їм якщо не містицизмом, то «рівнянням з багатьма невідомими». Хоча в пізніших творах Франкові персонажі намагаються «примиритися» з жінкою, налагодити з нею взаємини, щоб віднайти життєву гармонію. У «Дріаді», наприклад, теж наявна

«демонічна» конотація жінки як спокусниці, яка тестує чуттєвість Бориса: «Женщини досі не грали в його [Бориса Граба. – *К. III.*] житті ніякої видної ролі. <...> Женщин він уважав предметом розкоші, люксовим меблем, а в приложені до себе – математичним зрівнянням із двома невідомими, яке вносить непевність і хиткість у всі життєві рахунки. А він так любив певність і ясність...» [176, т. 22, с. 107]. І хоч Борис, поклавшись на власну раціональність, намагався переконати себе в байдужості до жінки, проте на підсвідомому рівні його чуттєвість таки взяла гору: «Се, може, та квітка, що має статися його найкращою оздобою, що має своїм запахом і своєю красою оживити, довершити його» [176, т. 22, с. 107].

У «Сойчиному крилі», на думку Вікторії Кметь, «демонізм марковано як перманентну рису жінки, її відьомська модальність реалізується через саму природу жінки, її вроджену схильність до містерій та магічних практик» [90, с. 139–140]. Втім, Хома демонізує Маню, вважаючи, що вона «чорт, не жінчина», бо та настільки тонко відчувала психологію, знала характер свого коханого, що передбачала у своєму листі його запитання й ремарки. Натомість він почувався обділеним таким даром, бо ніяк не міг спрогнозувати й мотивувати для себе її втечу. Тому Маня розкриває перед ним усю себе, детально пояснюючи кожен свій вчинок, щоб її зрозуміли і прийняли, незважаючи на довгі роки розлуки.

У маскулінному дискурсі прози Івана Франка чоловіча рецепція жінки та поведінкові стратегії у взаєминах із нею свідчать про аксіологію, характер персонажів та домінування позитивних чи негативних рис маскулінності. Егоїстично налаштовані чоловіки прагнуть у стосунках власного задоволення, здебільшого сексуального, домінуючи морально і фізично. Проте така стратегія, як показує Франко, девіантна і здебільшого пояснюється психологічними відхиленнями й компенсаторними чинниками. Ідеалізуючи чи демонізуючи жінок, чоловіки або проєктують на них власні ідеали жіночності, або намагаються приховати страх перед незбагненою природою жінки, яка лякає й насторожує. Однак свідченням зрілої маскулінності є прагнення деяких Франкових персонажів пізнати жінку як людину та зрозуміти своєрідність її «жіночого світу».

2.5. Культурний герой як синтез ідеальної маскулінності у прозі Івана Франка

Культурний герой – один із центральних та найдавніших у фольклорі й міфології персонаж, який «добуває або вперше створює для людей різні предмети культури, вчить їх мисливських прийомів, ремесел, мистецтв, уводить певну соціальну організацію, шлюбні правила, магічні приписи, ритуали і свята» [124, с. 25]. Згодом культурний герой споріднюється з героєм-деміургом, який створює елементи світобудови, часто завдяки ковальському ремеслу, «є яскравим представником свого етносу і здійснює якісь подвиги чи здобуває певні блага для свого народу» [73, с. 42].

Яскравим втіленням цього архетипу є Прометей. Його образ, за словами Є. Мелетинського, став у свідомості людини символом гуманізму, здатності йти на подвиг і жертвувати собою для блага людства [125, с. 116]. Окрім того, риси, притаманні Прометею як первинному образу культурного героя (мужність, відвага, розум, хитрість, бунтарство), стали ідеалізованими ознаками «справжнього чоловіка», атрибутами ідеальної маскулінності. Цей персонаж із плином часу перейшов з усно-поетичної в епічну форму і став поширеним героєм у творах багатьох письменників (П. Кальдерона, Й.-В. Гете, Дж. Байрона, П. Б. Шеллі, Т. Шевченка).

Погоджуємося з думкою Б. Тихолоза, що «найяскравішого українського “культурного героя” епохи великих суспільних і духовних трансформацій – другої половини ХІХ – початку ХХ століття» [167, с. 7] маємо передусім в особі Івана Франка. Адже як Прометей викрав у богів вогонь й поніс його людям, так і Франко вогнем із батьківської кузні хотів просвітити уми своїх сучасників. «Ми повинні старатись звести круг себе товариство з молодезі, старатись прояснювати молоді голови, приводити їх до роботи», – писав він у листі до Ольги Хоружинської від 6 квітня 1886 року, плануючи подальше сімейне життя, й додавав, що найбільше його бажання – «бути рядовим великого діла здвигнення народного» [176, т. 49, с. 53–55].

Отже, вже з молодих літ Франко прагнув інтегруватися у культурне середовище, розширювати його, перетворювати й робити доступним не лише для суспільних вершків, а й для низів, що не раз декларував у своїй публіцистиці й епістолярії. У прозовій творчості, яка має чимало біографічних елементів, він також культивував архетип культурного героя в образах персонажів-інтелігентів. Низка ознак споріднює їх із міфічними героями-деміургами. Навіть побіжно глянувши на життєписи Франкових персонажів, можна виявити схожість мотивів цих текстів до традиційних сюжетних поворотів багатьох героїчних оповідей, серед яких, за класифікацією Ірини Костюк, битви з чудовиськами, звільнення діви (Владислав Калинович звільнив Регіну Киселевську від тиску злої тітки); звільнення міста, народу (Кость Дум'як звільнив рідне село від панської влади); відвідання підземного царства (перебування Андрія Темери та малих Владка і Начка Калиновичів у в'язниці); викрадення священних тварин, здобування скарбів, жінок (Калиновичі та Андрій Петрій отримують скарби) [103, с. 378].

Дж. Кемпбел сформулював три етапи міфологічного шляху героя, який він означає як мономіф: вирушання, ініціація, повернення. За Кемпбелом, цей шлях для героя починається від моменту його народження або навіть із моменту зачаття [109, с. 188]. Етап «героїчного дитинства» у Франка найповніше відтворює оповідання «Під оборогом». На міфологічну структуру цього твору звернула увагу В. Дуркалевич, наголошуючи, що у ньому процес будівництва оборогу за участі батька-творця прирівнюється до космологічного дійства – творення Всесвіту *ab origine*. У цьому дійстві постать сина – Мирона – це «фігура того, кого втаємничують, для кого відкривається містерія творення й ідея універсальної цілості» [70, с. 175], і кого готують до подальших життєвих випробувань та подвигів: «Малий Мирон зажмурює оченята і марить хвилину про ті невідомі дива, які обіцяли йому татуньо» [176, т. 22, с. 38]. Невдовзі він отримав нагоду довести свою героїчність та здатність опановувати хаос, зійшовшись у герці з його уособленням – хмарою-велетнем, яка загрожувала людям, «рідній стороні», знищенню урожаю. Це перше випробування-ініціація, пройшовши яке Мирон усвідомив власну силу: «А видиш! Я дужчий від тебе! Ти таки послухав мене!

Мусив послухати!» [176, т. 22, с. 48]. У міфах культурний герой також мав владу над силами природи, звільняв людей від їхніх деструктивних функцій, а також із-під несправедливої влади монстрів, людоджерів і гігантів.

Це оповідання написано значно пізніше, ніж решту Франкових творів-споминів із дитячих років – 1905 року, проте воно є ключем до розуміння вчинків його дорослих персонажів, які значною мірою «виросли» із Малого Мирона, узявши на озброєння його місію – допомогти «рідній стороні» й захистити її. Саме захисну функцію дослідники виділяють серед головних завдань культурного героя. Вона розпадається на дві складові: змагання зі зміями та боротьбу з велетнями [92, с. 62]. Поборовши «велетня» у ранньому дитинстві, Франків культурний герой, відповідно до міфологічної структури героїчних оповідей, переходить на новий етап – «вирушає у чужі землі, де під час випробувань набуває магичних здібностей і переходить до драконоборчої діяльності» [92, с. 62].

Цей етап починається з юних Андрія Петрія («Петрії і Добощуки») та Андрія Темери («На дні»), шлях яких репрезентує першу стадію мономіфу – «поклик до мандрів». За Дж. Кемпбелом він означає, що «доля покликала героя і перенесла центр його духовного тяжіння за межі його суспільства, у сферу невідомого» [109, с. 87], яке може символізувати далека країна, ліс, підземне, царство, висока гірська вершина. Пригоди Андрія Петрія починаються у момент, коли батько забирає його з навчання. У свідомості Андрія зринають думки про те, що це рішення доленосне і що батько є «уособленням його судьби, повеліваючої, невмолимої і мовчачої» [176, т. 14, с. 27]. Саме батько здійснює ініціацію Андрія – посвячує у таємницю родинного скарбу, отриманого від Олекси Довбуша, та проводить у підземелля, де його заховано. Від цього моменту хлопець стає носієм сімейної таємниці, якою не може поділитися навіть із коханою Олесею.

Щоправда, «міфологічний шлях героя» почався для Андрія ще в ранньому дитинстві, коли після нападу ведмедів він залишився живим завдяки «таємничому спасителю» – Олексі Довбушу. Його образ, який з'являється на Андрієвому шляху щоразу, коли тому загрожує небезпека, є втіленням архетипу Мудрого Старця, який допомагає героєві у його пригодах та скеровує на правильний шлях.

Символічний зв'язок між ним та Андрієм, «сильні невидимі узи», які робили Андрія героєм-обранцем, після смерті Довбуша зникають і він хибить, сходить із геройського шляху. Тому всі подальші його дії: входження в аристократичні кола, занедбання Довбушевого скарбу, одруження з Дозею, віддалення від батька з матір'ю стали символічним «драконом», подолавши якого, він зміг завершити свій шлях та досягнути свій «спосіб ділання»: «власними силами власним пожертвоуванєм, власною працею треба двигати нам той народ, і лиш таке діло поблагословит Бог!» [176, т. 14, с. 242]. У цьому творі шлях закінчився на подоланні «порогу» – етапу спокуси та її зречення, а відтак – усвідомлення мети життя і власного призначення. Далі Франко розгорне варіанти її реалізації.

Андрій Темера продовжив справу, розпочату Петрієм, за що опинився «на дні» суспільства – у в'язниці, із якої йому не судилося вийти. За Дж. Кемпбелом, це завершальний етап вирушання героя в мандри, який він означає як «черевовита» – вийшовши з нього, герой має стати на справжню «дорогу випробувань».

Темера з'являється у творі вже свідомим того, що він має робити в житті – «стати до боротьби за людськість, за її святі права, за її вічні природні змагання» [176, т. 15, с. 149]. Однак автор влаштовує персонажу випробування – змагання із самим собою – і дає зрозуміти, що Андрієва впевненість у життєвому призначенні є ілюзорною, бо найменша невдача здатна звести його з обраної дороги. Першою такою невдачею стає розлука з коханою та її одруження з іншим. Андрій відчуває, що вона була його «душею, силою, надією», «<...> а що ж я тепер без душі, без сили, без надії?.. Труп. Ходячий до часу труп» [176, т. 15, с. 147]. Символічна втрата Аніми, яка в інтерпретації К. Г. Юнга [202] позначає душу чоловіка, виводить на арену Андрієву Тінь у подібності Бовдура, чий вигляд унаочнив Андрієві міркування про «ходячого трупа»: очі світилися «мертвим скляним блиском<...> гнилого порохна», «ноги були попухлі <...> і блищали якимось синявим полиском» [176, т. 15, с. 123]. Тож «жаль і обридження», які відчув при зустрічі із Бовдуром Андрій, були також жалем і обридженням до себе самого, до власної Тіні, яку він намагався витіснити і яка нагадала про себе після потрапляння «на дно». Франко навіть чітко показує момент пробудження Тіні, який, достоту за

Юнгом, настає уві сні: «таємнича рука, перта незнаною силою <...> розняла широко кріпку долоню <...> і вже туй-туй, туй-туй зловить трепечуще серце, зловить і задавить» [176, т. 15, с. 141], а ще перед тим він відчув, що «п'їтьма плине в його нутро <...> котиться <...> до його серця» [176, т. 15, с. 138]. Отже Андрія лякає власна Тінь, бо ж вона заважає, відвертає від думок про «всесвітнє братерство і вселюдське щастя», робить його егоцентричним («ех голово, молода, запалена, самолюбна... ти й не бачиш, які самолюбні всі твої думки, всі твої змагання!» [176, т. 15, с. 149]), зацикленим на власному нещасті – втраті коханої та перебуванні у в'язниці.

Якщо для Андрія Петрія спуск у підземелля зі скарбами був точкою біфуркації, моментом самовизначення як хранителя родової таємниці й продовжувача справ своїх предків, то для Темери «вхід до таємного льоху підземного» став місцем самознищення, після якого, за Кемпбелом, герой має переродитися для подальших пригод. Тому Андрій загинув у символічному «череві кита» – тісній тюремній камері, склавши жертву задля добра людськості – морального і духовного переродження свого вбивці Бовдура. А дуалістичний сюжет протистояння культурного героя та його антагоніста трансформувався у близнюків міф у романі «Лель і Полель».

Цей твір частково ґрунтується на міфологічній основі близнюкового міфу, за винятком того, що у багатьох культурах один із братів є суто позитивним персонажем, який робить людям добро й приносить користь, а інший – трикстером або лиходієм. У Франка ж, як зазначає Галина Левченко, двійництво є позитивним [111, с. 83]. Адже брати Калиновичі діють злютовано, взаємопідсилюючи та відтіняючи характери один одного.

Близнюки починають свою культурну діяльність із того місця, де її закінчив Темера – в'язничної камери. Саме там вони зустріли Мудрого Старця – діда Семка, і він відкрив малим «яндрусам» правду про скарб, який заховав, та дав настанову щодо розпорядження ним: «...якби ви отак взяли та й вивчилися на добрих адвокатів, а тоді за допомогою грошей, які я здобув, стали б сильними, мали б усюди доступ і увагу й тоді уже могли б уміло боронити всіх покривджених» [176,

т. 17, с. 331]. Тому з «черева кита» герої виходять уже відбувши посвячення у доросле життя зі сформованим планом подальших дій, який вони до певного часу успішно здійснювали. Владко, як і заповідав дід Семко, став народним адвокатом, себто героєм-законодавцем, а Начко – видавцем політичної газети «Гонець», призначеної розкривати громадянам суспільну правду, зробити їх обізнаними у своїх правах. У братів було все потрібне для реалізації їхньої «драконоборчої діяльності»: коло однодумців, підтримка простого люду, матеріальне забезпечення, відповідна професія – символічні меч у вигляді гострого редакторського пера Начка та щит бездоганного адвокатського захисту Владка. Щоб повністю реалізуватися, їм залишалася остання пригода: «коли всі перепони і велетні-людожери залишилися позаду, вона зазвичай зображується як містичний шлюб героя-тріумфатора з царственою Богинею Світу» [109, с. 68]. Для Франкових персонажів такою пригодою мала стати зустріч із Регіною (у перекладі означає «царівна», «королева») Киселевською. Проте кохання до неї стало не лише яблуком розбрату між Владком і Начком (адже вони обидва її покохали, проте тільки Владко дочекався взаємності), а й випробуванням їхніх життєвих принципів. Щойно розпочавши свою активну діяльність у ролі народних оборонців, брати Калиновичі знехтували нею через те, що обоє закохалися в Регіну. Ерос і танатос у цьому творі йдуть поруч: не змігши разом кохати одну жінку, вони об'єднуються після смерті.

Таку кінцівку обґрунтовує Надія Поліщук: «архетип Аніми, підсвідомого жіночого начала Франка, трансформується у романі в амбівалентний образ жінки – королеви-Регіни – ідейного однодумця, духовного побратима і водночас – провісника фатуму для чоловічої долі, символу нещасливого, трагічного кохання, – фіксуючи авторовий страх перед незбагненою природою жіночого єства» [147, с. 303]. У наступному творі Іван Франко вирішив усунути цю проблему, зробивши свого героя «невилічимим оптимістом», для якого не лише розлука з коханою не стане на заваді просвітницьким планам, а й навіть її смерть. Проте щаслива кінцівка Франкові знову не вдалася.

На початку роману «Перехресні стежки» Євгеній Рафалович постає перед читачем як упевнений в собі чоловік, який уміє «зберігати рівновагу духу» і сміливо виступає на захисті буркотинських селян у справі пасовиськ. Слава про його блискучий виступ розходить по всьому містечку. «Світ перевертає, суспільність реформує», – не без іронії зауважує про адвокатську діяльність Євгенія маршалок Брикальський. Адже знає, що його стосунки з буркотинськими селянами ще далекі від дійсної реформи.

Рафалович прагне допомогти селянам, «вести їх до бою з тою темною силою, що тільки й чигає на те, щоб нас поодиноці схрупати» [176, т. 20, с. 267], проте його переслідують сумніви у їхній чесності та здатності належно оцінити запропоновану їм поміч: «Адже ж вони, не надумуючися, з усміхом і без докору совісті пожертвують мене, ще й кепкуватимуть» [176, т. 20, с. 272]. Такі самі побоювання у Євгенія і щодо його колишньої коханої Регіни, яка від часу розлуки була для нього «поезією життя», ідеалізованим уявленням про жінку-музу, що повинна надихати чоловіка на творення подвигів. Зрештою в Регіні Рафалович розчаровується так само, як і в селянах, внаслідок чого цілісність його особи та впевненість у власному призначенні різко похитнулися, поставивши під сумнів і подальшу просвітницьку місію.

Адже перетворення світу для культурного героя неможливе без внутрішньої гармонії та цілісності, які символізує жінка – Богиня світу. Вона для нього є не перешкодою, а навпаки – винагородою за героїчну діяльність, ініціацією, проходження якої стає символічним завершенням випробувань. Містичний шлюб із Богинею світу, як пише Дж. Кемпбел, символізує повне панування героя над життям [109, с. 74]. Натомість, за влучним спостереженням Галини Левченко, у «наскрізь маскулінізованому Франковому тексті, психологізм і символіка якого служать поглибленому розкриттю чоловічого світу», для жінки немає місця [110, с. 73].

На цьому етапі культурний герой Франка не може повністю реалізувати свою функцію, адже, не зумівши поєднати любов до жінки із любов'ю до народу, вважаючи їх взаємовиключними, а саму жінку розглядаючи як «щось незнайоме,

що завадою стає йому в дорозі» [176, т. 20, с. 272], Євгеній не зміг пройти ініціації й подолати всі випробування, які йому випали. Рафалович аж ніяк не «авансує у життєвій боротьбі» [141, с. 101], навпаки – сходить зі шляху культурного героя, а отже «пара “Євген – Регіна” розпадається, вносячи невизначеність у перспективу пари “Євген – народ”» [185, с. 163].

Шлях Франкового культурного героя починався із села – з-під оборону, де Малий Мирон урятував від грізного велета – грозової хмари – весь урожай (хоч хронологічно цей твір належить до пізньої творчості Франка, втім він є прологом до подальшого сюжету про культурного героя, позначає важливий для його становлення етап героїчного дитинства). Далі дорога завела його до міста – там вчилися і працювали Петрій, Темера, Калиновичі й Рафалович. Наприкінці життя, як і належить герою після багатьох подвигів, відбувається «повернення». Кость Дум'як уже не міський інтелігент – правник або видавець, він вояк і селянин, готовий захищати свою громаду не лише палким словом, а й кулаком. М. Легкий слушно наголошує, що Франкову повість «Великий шум» «можна без перебільшення назвати синтезом усіх стильових та ідейно-естетичних пошуків письменника, своєрідним підсумком усього його творчого шляху» [112, с. 78]. У ньому в образі Костя Дум'яка Франкові нарешті вдалося досягти омріяної цілісності – поєднати особисте щастя із громадським обов'язком перед народом, уникнувши нещасливого завершення стосунків з обома сторонами.

За словами Н. Ковтун, «перемога над хаотичними силами природи, гармонізація навколишнього середовища, впорядкування відносин у соціумі потребує від культурного героя надлюдської фізичної сили, надзвичайних здібностей і надвисокого інтелекту» [92, с. 62]. Саме таким постає Кость Дум'як, його постать зумисно гіперболізовано: «здоровенний хлопище», який «серед усіх громадян виглядав як виплодок якоїсь раси велетів серед карлів» [176, т. 22, с. 223], на кшталт міфічних Геракла, Одиссея чи Ахілла. Фізична перевага Костя над оточенням відповідає його неабиякому духовному та моральному авторитету серед товаришів. Адже Дум'якові, на відміну від Рафаловича чи братів Калиновичів, не треба «вливатися» у селянське середовище, він спілкується із

людьми не як інтелігент із міста, а як «свій», бо народився у селі й після довгої служби у війську повернувся назад, набравшись досвіду та мудрості, здобувши силу й повагу. Йому простіше опанувати хаос, породжений «великим шумом» – скасуванням панщини 1848 року: він знає ситуацію зсередини, а її позитивне вирішення потрібне не лише для блага громади, а й для особистого щастя.

Примітно, що еволюція в образотворенні культурного героя проступає навіть у такій деталі, як гра на музичному інструменті. Рафалович вправно грав на фортепіано, доступному лише вищим суспільним верствам, що засвідчує його приналежність насамперед до міської культури. Натомість Дум'як опанував народний інструмент, без якого важко уявити троїстих музик, – скрипку, та ще й так вправно на ній грав, що «всі, не тямлячи себе, йшли за тим чудодійним голосом» [176, т. 20, с. 236]. Проте важливішою зміною в підході до творення образу культурного героя стало розуміння потреби створити сім'ю, і головне – зі «своєю», тобто українкою. Адже обидві Регіни, Дозя та навіть Густя Трацька – кохана Бориса Граба з роману «Не спитавши броду» – польки, що виховувалися в аристократичних шляхетських сім'ях. Натомість «скромна, тиха, трудяща» Галя Суботівна, як наголошує Дум'як, «двірське життя вважала собі за Божий допуст, а не за жадне добро» [176, т. 20, с. 263] й попри бажання її батька Антонія Суботи жити на шляхтянський манер, не цуралася українського походження. Галя силою свого характеру дорівнюлася до Костя, бо вийшла за нього проти батьківської волі, чого не зробили, наприклад, Ганя з повістки «На дні» та Регіна Твардовська з «Перехресних стежок».

Завершення культурної діяльності Костя (звільнення села від панського самовладдя Суботи й передання у власність селян пасовиськ, знищення комісара Годієри, запровадження серед чоловіків гуртів тверезості) збігається з весільним обрядом та створенням сім'ї, що символізує «відновлення-творення Дому як конструктивного простору для спільного проживання» [69, с. 113], за В. Дуркалевич. Дослідниця підкреслює, що «шлюб [Галі] з Костем Дум'яком є символічним втіленням космічної ієрогамії – поєднанням Неба і Землі» [69, с. 113].

Тож у цьому творі, пройшовши всі цикли міфологічного шляху, герой нарешті успішно здійснює свою «місію».

Погоджуємося з думкою Н. Поліщук, що на прикладі Франкової творчості «можна говорити про постання авторської моделі творення міфу про культурного героя» [147, с. 293]. У ній реалізуються функції захисту, посередництва між вищими та нижчими прошарками, законотворення, впорядкування. Для цього Франковим героям не раз доводилося опинятися в ситуації вибору, жертвувати особистими почуттями й інтересами на догоду «драконоборчій» діяльності. Проте у структурі мономіфу передбачено місце й для особистого щастя героя у шлюбі, який символізує успішне завершення його подвигів і мандрів. Провівши своїх персонажів через випробування почуттів раціональністю та ініціацію жінкою, Франко вивершує свого ідеалізованого персонажа – безстрашного, розсудливого, мудрого, упевненого в собі, але не зацикленого лише на суспільному служінні Костя Дум'яка. Саме він нарешті не боїться жінки і любові до неї, адже знає, що «любов – се божий дар: кому дасться, бери її, не оглядаючи» [176, т. 20, с. 263].

На нашу думку, Дум'як став для Франка наприкінці життя втіленням нездійсненого ідеалу сільського інтелігента, яким для нього був власний батько і яким він сам, можливо, міг би стати, якби не пов'язав свого життя з містом. Тим паче, що спроби змалювати такого селянського культурного героя він уже робив, накресливши їх в образах коваля Гердера в «Основах суспільності», Яця Ковалю у цьому-таки «Великому шумі» та Хоми без серця в оповіданні «Хома з серцем і Хома без серця». Отже, Франкове письмо на сюжетному рівні корелює з міфічними оповідями, у яких ідеться про героя-цивілізатора – культурного героя, і саме такий персонаж автора близький до його маскулінного ідеалу.

Отже, маскуліний дискурс Франкової прози у розділі осмислено через соціопсихологічну тематику, до якої належить ціла низка чоловічих проблем, що їх порушує письменник. Зокрема, обсервуючи життя бориславських робітників, Франко спостеріг та описав труднощі, пов'язані із соціалізацією і пристосуванням чоловіків до нових економічних реалій, індустріалізацією, емансипацією, зміною

умов та місця проживання. Як уважний суспільний аналітик увів у свою творчість нові соціальні типи, які почали формуватися в його епоху, розкриваючи їхню маскулінну психологію та аксіологію.

Серед проблем, пов'язаних із професійним середовищем чоловіків, у Франкових творах спостерігаємо вимушеність професійно конкурувати з іншими чоловіками та підкорятися владі сильніших і багатших заради досягнення успіху. Водночас деяким персонажам не вдавалося зреалізувати успішного життєвого плану й подолати професійні чи особисті труднощі, тож для них єдиним варіантом уникнення такої реальності став алкоголізм як спосіб втечі й забуття.

Важливим тематичним пластом творчості Івана Франка є твори про і для дітей, у яких головними персонажами постають, здебільшого, хлопчики та юнаки. У них вагомий акцент зроблено на соціалізації хлопчиків, позитивних і негативних суспільних впливах на їхнє дорослішання та формування гендерної ідентичності. Серед основних критеріїв впливу на формування маскулінності у цих творах виділяємо домашнє виховання і передусім постать батька як взірця для наслідування, а також вулицю і хлоп'ячі гурти, які є для дітей своєрідною «школою життя». Саме у хлоп'ячих вуличних колективах, які водночас протиставляють себе світу дорослих, але й несвідомо наслідують його, відбувається соціалізація та засвоєння гендерних ролей і стереотипів.

Для персонажів великої прози Франка характерними є неможливість вибору між особистим щастям та громадським обов'язком, а також страх відступити від обраної життєвої цілі заради жінки. Звідси виникають такі гендерні проблеми, як незлагодженість стосунків із жінками, страх перед жінкою та розлуки з нею, фаталізація впливу жінки на долю чоловіка. Ще одним актуальним питанням є батьківсько-синівські взаємини, а точніше – проблема в порозумінні батьків із дорослими синами.

Ці та інші описані в розділі проблеми й виклики у житті Франкових персонажів є симптоматичними для перелому XIX–XX століть із його різкими суспільно-політичними, економічними, культурними, світоглядними змінами. Проте вони також ферментовані психологією Івана Франка, його тривалими

розмислами над людською природою, характером міжособистісних взаємин, способами реалізації чоловіка в особистому і суспільному житті, його поведінкою в кризові моменти. Значною мірою художній вимір маскулінного дискурсу Франка інспірований його особистим чоловічим досвідом і переживаннями, мінливими поглядами, розчаруваннями, труднощами сімейного життя, фрустрованими сподіваннями і затаєними надіями.

Література до розділу

1, 3, 12, 14, 15, 17, 21, 26, 27, 28, 37, 39, 40, 42, 43, 48, 50, 52, 54, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 81, 84, 86, 90, 92, 93, 95, 96, 103, 109, 111, 112, 118, 122, 123, 124, 125, 127, 129, 130, 131, 132, 134, 141, 147, 149, 150, 151, 156, 161, 163, 167, 172, 175, 176, 178, 179, 181, 185, 188, 189, 190, 191, 202, 203, 220.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНЄ ВИРАЖЕННЯ МАСКУЛІННОСТІ: ПОЕТИКАЛЬНИЙ АСПЕКТ

3.1. Мовленнєва репрезентація маскулінності

Лінгвістичний аналіз гендеру передбачає вивчення репрезентації статі через мовлення (йдеться про набір стереотипних лексичних, синтаксичних конструкцій, оперування категоріями роду, за яким ідентифікується стать), а також безпосередньої комунікативної поведінки жінок і чоловіків. Відповідно в нашому дослідженні пріоритетним є аналіз мовленнєвих маркерів, які типізують власне маскулінну комунікативну поведінку. Передусім ідеться про характеротвірний потенціал мовлення персонажів-чоловіків: як вони артикулюють свою маскулінність у соціосередовищі, комунікативних взаєминах з іншими чоловіками та жінками; як у мовленні виявляються домінантні риси маскулінного психотипу; які комунікативні стратегії і тактики застосовує чоловік у різних ситуаціях; які визначальні аксіологічні інтенції закладено в чоловічому мовленні. Ці аспекти є надзвичайно важливими для осмислення маскулінної психології у прозі Івана Франка і дають підстави говорити про своєрідний чоловічий стиль мовлення персонажів, який виявляє особливості їхньої гендерної самоідентифікації.

Франко надавав великого значення тому, як говорять його герої. У передмові до збірки «Добрий заробок і інші оповідання» зазначав, що «виношує» у своїй душі кожен образок доти, доки не знайде властивий для кожного персонажа «тон і спосіб викладу» [176, т. 33, с. 400], прагнучи найадекватніше відобразити їхній психологічний стан і соціальний статус. Звертав увагу письменник і на особливості мовленнєвих партій чоловічих і жіночих персонажів, які творять відповідно фемінний і маскулінний дискурси тексту, допомагаючи автору через їхню вербальну й невербальну комунікативну поведінку та прагматику мовлення (мотиви, стратегії і тактики спілкування) розкрити характер того чи того персонажа, глибинні аспекти його психології.

3.1.1. Мовленнєва прагматика: стратегії і тактики спілкування чоловіків у різних комунікативних ситуаціях

Мовленнєва прагматика, за Ф. Бацевичем, – це комунікативна складова спілкування, пов'язана з виявом у мовленнєвому коді інтерактивних співвідношень комунікантів. Міжособистісне спілкування дослідник виділяє як окремий розділ лінгвопрагматики, який стосується інтенційності, емпатії і прагматики точки зору учасників комунікації; прагматичних аспектів стратегій і тактик спілкування; принципів, максим і постулатів спілкування; прагматики ввічливості [9, с. 252]. На своєрідність прагматики мовлення, його інтенційність та гендерлект (лексико-граматичні преференції у чоловічому та жіночому мовленні, стійкі ознаки чоловічого/жіночого спілкування) значний вплив має гендерна ідентичність людини.

На сучасному етапі саме лінгвальний аспект гендеру з акцентом на дослідженні не лише своєрідності жіночого, а й чоловічого мовлення, став популярним напрямом міждисциплінарних студій у психолінгвістиці та соціолінгвістиці, все активніше стаючи й літературознавчою проблемою. Авторка книжки «Чоловіки, жінки і мова» (2004) Дженифер Коутс наголошує, що чоловіків, за іронією долі, не досліджували набагато довше, ніж жінок, зокрема й у лінгвістиці, саме тому, що «чоловік» і «людина» часто були взаємозамінними поняттями, але в останні десятиліття це змінилося: відбувся зсув у погляді чоловіків на самих себе як на суто чоловіків, а не узагальнених представників людської раси [209]. Заповненням лакуни у дослідженні чоловічого мовлення почали займатися з 90-х років XX ст., а активно розвивати вже у 2000-х мовознавці О. Горошко [44], Н. Гоца [47], А. Кириліна [87], Г. Крейдлін [105], Л. Корнєва [101], Дж. Коутс [209], Т. Осіпова [135], Д. Спендер [223], Л. Ставицька [157], Д. Таннен [224] та інші.

Дослідники маскулінного дискурсу одностайні щодо основних інтенцій чоловічого мовлення. Серед них називають передавання інформації, збереження власної свободи та утвердження соціального і сімейного статусу, встановлення домінування. Психологиня Тетяна Данильченко вважає, що маскулінна

комунікація за своїм типом є монологічною, у порівнянні з фемінною – менш гнучкою та динамічною і меншою мірою спрямованою на співрозмовника. Натомість зорієнтована на висловлювання своїх ідей та принципів заради утвердження власного статусу [58]. Окрім того, як доводять дослідження, на які покликається у своїй книзі Кейт Фокс, «у виключно чоловічому товаристві вони [чоловіки. – *К. Ш.*] присвячують таким несоціальним темам, як робота чи політика, лише 5% часу. А от у змішаному товаристві, де можна похизуватися перед жінками, стрімко – аж до 15–20%, – зростає відсоток розмов на “високоінтелектуальні” теми» [173, с. 90], завдяки чому поширеною стала думка, що чоловіки спілкуються на серйозні й важливі теми, оминаючи побутові розмови, та не пліткують.

Прагматика чоловічого спілкування на професійні чи соціальні теми насамперед зумовлена сферою їхньої діяльності і професійної компетенції, прагненням поділитися знаннями й досвідом, а також справити позитивне враження на опонента, демонструючи свою ерудованість та кваліфікованість. Наведена аргументація стосується й маскулінного дискурсу Франкової прози, у якій частка розмов на соціально-політичні і професійні теми є дуже високою. Адже для багатьох Франкових персонажів домінантними аксіологічними орієнтирами є громадська і професійна діяльність, а пріоритетними рисами – раціоналізм та віра у свої переконання. Обговоренню ж сімейних справ та інтимним розмовам із жінками відведено значно менше місця, до того ж, навіть спілкуючись на такі теми, чоловіки схиляються до маніпулятивних чи кооперативних стратегій, властивих їхньому професійному дискурсу. Однак важливо пам'ятати, що «стильові особливості чоловічого та жіночого мовлення найбільше проявляються у певних ситуаціях мовленнєвого спілкування, коли чоловік чи жінка використовують певні засоби мовленнєвої поведінки. Вибір таких засобів та їх застосування зумовлений не тільки статтю мовця, а і його/її психічним складом, професією, соціальним статусом» [47, с. 58].

На основі прагматики мовлення та вербальної інтенційності чоловічих персонажів виокремлюємо такі основні комунікативні ситуації у Франкових творах:

– конкуренції або антагонізму («Петрії і Добощуки», «Борислав сміється», «Хлопська комісія», «Для домашнього огнища», «Чиста раса», «Перехресні стежки», «Гриць і панич», «Великий шум»);

– діалоги між співробітниками, колегами, політичними однодумцями на професійні теми («Петрії і Добощуки», «Борислав сміється», «Герой поневолі», «Лель і Полель», «Основи суспільності», «Перехресні стежки»);

– інтимні розмови з жінками («Лель і Полель», «Не спитавши броду», «Маніпулянтка», «Батьківщина», «Перехресні стежки», «Сойчине крило»);

– сімейно-побутові розмови («Петрії і Добощуки», «Борислав сміється», «Не спитавши броду», «Основи суспільності», «Для домашнього огнища», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Великий шум»);

– бесіди за чаркою («Ріпник», «Муляр», «Яць Зелепуга», «Перехресні стежки», «Як Юра Шикманюк брів Черемош»).

Розглянемо найтипівіші комунікативні моделі, в яких, на наш погляд, найвиразніше виявляються ознаки маскулінного гендерлекту та які є елементом характеротворення чоловічих персонажів.

Серед головних мовленнєвих маскулінних стратегій виділяємо *кооперування*, *конфронтацію* та *маніпуляцію*, в основі яких лежить соціальний статус, етнічна належність та міжособистісні взаємини комунікантів у стратифікаційному діалозі. Маскулінний стиль спілкування спрямований на те, щоб підкреслити у розмові своє домінантне становище і психологічний вплив. Для цього чоловік може використовувати образливі звертання, імперативні висловлювання чи підвищений тон або, навпаки, бути показово ввічливим, демонструючи свою шляхетність і латентну дипломатію. Обидві ці тактики характерні для Франкових персонажів, навіть більше – в окремих випадках вони можуть поєднуватися, змінюючи одна одну.

Така комунікативна лабільність властива манері спілкування пана Пшестшельського («Гриць і панич») із селянами. Якщо із жінками він поведився показово турботливо, цікавлячись станом їхнього здоров'я й господарства, то в діалозі з Гнатом Тимківим, який насмілювався висловити пану свою позицію щодо панщини, він переходить на високі владні тони і виявляє справжній авторитарний характер. Почувши докір від Гната, пан швидко втрачає емоційну рівновагу, тому вирішує продемонструвати свою владу над селянами і призначає Тимківу покарання, яке супроводжує промовистою фразою-попередженням: «Щоб ти знав на другий раз, як говорити з паном!» [176, т. 21, с. 230].

У цьому-таки творі маємо ще один варіант стратифікаційного діалогу, в якому ініціатива уже належить не панові, а селянину. Осип веде розмову із паничем Никодимом фактично на рівних, відчуваючи, що має над ним фізичну перевагу й оперує інформацією для шантажу. Тому він спершу втішається можливістю принизити свого опонента, поспостерігати за його враженою реакцією на описані деталі повстання, яке готують паничі, а вже згодом, зрозумівши, що за допомогою цієї інформації може маніпулювати діями співрозмовника, переходить до кооперативної стратегії. Щоб досягти домовленості, він змінює іронічно-насмішкуватий тон розмови на «поважний» і товариський, застосовуючи низку засобів впливу на нього: апелює до його позитивних рис («ви не злий чоловік»), пропонує свою допомогу («я хотів би остерегти вас»), демонструє емпатію («мені жаль вас»), підкреслює своє приязне ставлення («я не є ваш ворог»).

В оповіданні «Чиста раса» недовга розмова між старим єврейським купцем і «расовим мадяром» паном З. ілюструє типові ознаки соціально-національної субординації – мови панівного прошарку та мови підпорядкованого. Пан З., звиклий, що його накази виконують, дратується, коли старий єврей нехтує його шляхетний вияв щедрості і замість запропонованої сигари продовжує курити свою люльку. Тому його улесливо-добродушний тон, обраний для того, щоб справити враження на співрозмовника, змінюється на наказовий, а відтак – на погрозовий: «<...> коли тобі дадуть сигаро і кажуть курити, то кури. Властиво тебе самого треба було так викинути, як твою люльку» [176, т. 20, с. 21]. Бо ж, за словами

Д. Таннен, «ті, хто мають право дарувати привілеї, можуть змінити свою думку і відібрати їх» [224]. Єврей же, вчувши в голосі пана загрозу, апелює до його поважного статусу шляхетної людини й акцентує на власній немічності та фінансовій скруті: «я старий чоловік...бідний чоловік» [176, т. 20, с. 21]. Проте справжнє становище єврея щодо пана відбито у словах відчаю: «<...> я з паном графом не можу сперечатися» [176, т. 20, с. 21]. Кажучи «не можу», єврей нагадує пану, що йому вільно робити з ним все, що завгодно, адже пан «може», бо соціум наділив його таким правом.

Поширеним варіантом конфронтаційної стратегії спілкування у комунікативній ситуації конкуренції/антагонізму є тактика бунту і спротиву. Такий тип комунікації, пронизаний маскулінним духом боротьби, притаманний багатьом Франковим персонажам. Найбільш репрезентативними типами бунтарів є брати Басараби («Борислав сміється») та Кость Дум'як («Великий шум»). Мовний портрет Басарабів як суспільних месників увиразнюють їхні «страшні» слова, здебільшого з конотацією деструкції: «війна», «боротьба», «пімста», «рубати». Особистісний вимір їхнього бунту проти євреїв підкреслює постійне апелювання до слова «пімста». Обґрунтовуючи власну жорстокість у виборі методів боротьби, Андрусь Басараб констатує: «Я такий, яким зробило мене життя і вони, закляті вороги мої!» [176, т. 15, с. 475]. У цій саморепрезентації явлено соціальну зумовленість бунтівного маскулінного типу, що підтверджує й персонаж іншого твору – Кость Дум'як. Якщо озлоблення Басарабів спричинила вимушена праця на євреїв-визискувачів і щоденне спостерігання за їхніми гешефтами та збагаченням, то винуватцями бунтівної діяльності Дум'яка стали панщина та пани. Тому в розмові з дідичем, в якого свого часу прослужив десять років за свинопаса, він іронічно та різко нагадує йому: «Яких ви нас виховали, таких маєте. Не подивуйте!» [176, т. 22, с. 232]. Проте методи бунту Дум'яка більш цивілізовані й гуманні, ніж стихійна війна Басарабів. Відмінність зумовив більший досвід Дум'яка, здобутий під час військової служби. На відміну від нього, Басараби все свідоме життя провели як «наймити-попихачі» у євреїв, тож і мова конфронтації в них різна. Дум'як говорить із паном Суботою як із рівним і вимагає відповідного

ставлення до селян. Слова Костя звучать упевнено, а його самохарактеристика й аргументація («я чесного роду, тепер вольний чоловік і господар», «я вам не рекрут, а вислужений фельдфебель від цісарських гренадерів» [176, т. 22, с. 250]), свідчать про усвідомлення власної значущості як чоловіка та воїна, вони спрямовані на доведення своєї надійності у ролі майбутнього зятя.

Ще одна тактика, за допомогою якої Франко відтворює комунікативну конфронтацію чоловічих персонажів, – поблажливо-люб'язний тон та ввічливе звертання до опонента із повним запереченням його слів і думок. Зокрема, в «Основах суспільності» товариська розмова між польськими паничами-шляхтичами засвідчує прагнення кожного з мовців-чоловіків відстояти власну позицію у питанні суспільного розвитку та становища польського народу. Палка аргументація власних думок поєднується із дошкульними зауваженнями щодо поглядів інших, хоч і висловлені вони на позір тактовно й дипломатично: « – Все те дуже гарно, Кайцю, що ти нам говорив, – сказав Тадзьо, звільна цідячи слово по слові і пускаючи клуби диму з сигара, – якби не одна твоя хиба, дуже важна хиба!

– Яка? – скрикнув пан Калясантий.

– Доктринерство, любий мій, доктринерство. Пристрасть до пустих слів. Заслонювання практичних справ і відносин такими словами» [176, т. 19, с. 255].

У схожій тональності критикує виступ свого товариша й інший панич, Едзьо: «От бачиш, що ти вже зовсім перейшов на газетярський розум, брате Кайцю!.. Коли я не можу засмакувати в лібералізмі, так, по-твойому, я вже панщини хочу. Се ще не логіка!» [176, т. 19, с. 257]. Далі кожен із них аргументовано, дипломатично, проте й доволі емоційно обстоює свою думку, намагаючись переконати слухачів у її правильності, щоб утвердити власний авторитет і довести обізнаність у громадських справах.

У ситуації антагонізму чоловіки застосовують низку комунікативних тактик, спрямованих на дискредитацію опонента, зокрема й із застосуванням фізичного та психологічного насилля. Серед найпоширеніших – іронія, обра́зи, грубість, приниження, диктат [183, с. 125]. Поєднання іронічно-принижувального тону із фемінними апелятивами підкреслює зневагу до співрозмовника через асоціативне

прирівнювання його до жінки. До таких прийомів вдаються вїйт («Хлопська комісія») та Осип («Гриць і панич»). Обидва персонажі у розмові з чоловіками, яких вони зневажили, – злодієм, зловленим на крадіжці у селянина, та панським улюбленцем Грицем, використовували звертання, притаманні для любовного дискурсу, – «серденько», «рибонько», «душенько», «любчику», «голубе мій», ведучи зі співрозмовником комунікативну гру. Оскільки номінація із застосуванням пестливо-зменшувальних словоформ загалом не притаманна чоловічому мовленню, тим паче у розмовах між дорослими чоловіками, прагматика такої комунікативної поведінки зумовлена прагненням психологічно утвердити свою маскулінну позицію, надавши опонентові статусу слабшого, якою у розумінні вїйта й Осипа є жінка.

Комунікативна інтенційність лайливих апелятивів між антагоністами у Франкових творах також спрямована на приниження співрозмовника, висловлення зневаги й невдоволення його поведінкою та водночас акцентування на своїй професійній чи соціальній вищості. У творах «Муляр», «Герой поневолі», «Великий шум» важливе значення для розуміння конфлікту між персонажами має семантика пейоративів, адресованих опонентові, адже вони «стають додатковим інформаційним полем у суперечці, засобом вираження ставлення до опонента, регулятором тактики мовців у конфлікті» [16, с. 126]. Для Йосифа Валігурського («Герой поневолі») абсолютно неприйнятною була громадянська позиція його колеги Степана Калиновича, він не сприймав його покірного служіння імперії і тихого життя канцеляриста, адже як колишній вояк цінував активні маскулінні риси: героїзм, жертівність, бунтарство. Тому своїм зверхнім тоном та образливими звертаннями «книжкова блощице», «худобо», «хаме» підкреслив несприйняття позиції Калиновича як чоловіка і громадянина. Пан Субота («Великий шум») за допомогою пейоративних звертань «рекрутське вухо», «анархіст» та інвективної лексики «хамло» висловлює претендентові на роль майбутнього зятя Костеві Дум'яку своє невдоволення його походженням, діяльністю та суспільною позицією, спрямованою на підрив його авторитету як доброго і справедливого діда. Вибір доньки він сприйняв як особисту образу, непошану до батька, а

почувши впевнений і виважений тон Дум'яка, не міг стримати гніву, який передано через характеротвірні емоційні репліки: «крикнув», «скрикнув», «озвірився», «задихався і сопів спересердя».

Професійному спілкуванню чоловіків притаманна конкуренція, що може переходити від легкого змагання до відкритої ворожості. Тож найчастіше у такому типі дискурсу переважає конфронтаційна стратегія мовлення, мета якої – показати супротивника в негативному світлі, критикуючи його діяльність [76, с. 35]. У ранньому оповіданні «На роботі» Франко, використовуючи прийом внутрішнього мовлення, за допомогою тактики передражнювання між робітниками передає момент психологічного протистояння між досвідченішим ріпником Матієм та молодшим Гринем, у компетенції якого той сумнівається: «Дурисвіт, не Матій! Нібито, – каже, – ось нікого нема над мене! Що я витримаю, – то не ваша сила! Угу на тебе, чудо чудне! А ще мене допитує, як хлопчика якого! “А ци вмієш ти штольною копати? А ци вмієш ти платовці класти? А ци вмієш ти сесе? А ци вмієш ти тото?” Цураха на тебе! Якби я вже й світу ніколи не видав!» [176, т. 14, с. 294]. Бувалий Матій, повчаючи Гриня, мав на меті не хизуватися, лише застерегти його від можливих професійних небезпек. Проте Гринь, заздрісний на його високі заробітки, сприйняв Матієві застереження як самовихваляння: «<...> вже гадає, що по п'ятнадцять шісток денно тіщить, то вже й пан! <...> оно гадає, погане, що вже, крім, нього, ніхто більше нічого не втне» [176, т. 14, С. 293–294].

Виражену конфронтацію між керівником і підлеглими Франко відтворює у романі «Борислав сміється» в невеликому діалозі будівничого з робітниками. Маючи прагматичну мету – домогтися від начальника матеріальної допомоги для їхнього травмованого товариша, – чоловіки ввічливо й шанобливо звертаються до будівничого у третій особі множини («щоби пан були ласкаві»), зумисно підвищуючи його статус до пана, хоча він такий самий найманий працівник, як і вони. Втім, не досягнувши такою тактикою бажаного результату, висловлюють своє справжнє ставлення до начальника, уже іронічно і зневажливо називаючи його паном: «ади, який пан!». Така зміна тональності розмови неприємно діткнула впевненого у своєму авторитеті начальника, і він поспішив продемонструвати це

робітникам, перейшовши на імперативний («...хто се сказав? Говоріть, а ні, то вас нажену з роботи замість того урвителя!» [176, т. 15, с. 270]), а відтак погрозливий тон («Не знаєте? То я вас віднині не знаю ту на роботі. Проч!» [176, т. 15, с. 270]).

Кооперативну стратегію у спілкуванні чоловіки застосовують для вирішення важливих робочих питань, які можуть принести їм вигоду. Для цього вони апелюють до професіоналізму співрозмовника, хвалять його і прямо просять про допомогу. Яскравий приклад такої стратегії віднаходимо у «Перехресних стежках». Задля реалізації власного плану помсти польській верхівці у місті євреї Вагман приходить до адвоката Рафаловича з діловою пропозицією співпраці. Тож прагматика його самовикривального монологу, в якому він зарекомендував себе перед Євгенієм як «жидівську п'явку», небезпечного лихваря, ґрунтується на бажанні викликати довіру до себе як потенційного спільника адвоката. Для цього він використовує спокійний діловий тон та апелює до професійної діяльності Рафаловича як народного захисника, водночас пропонуючи свою допомогу і звертаючись із відповідним проханням: «А з хлопами я сам не хочу мати діла, – то мені не кляпує. То я прошу вашої помочі» [176, т. 20, с. 223].

Натомість ще один гість адвоката, маршалок Брикальський, прийшов до нього з іншою метою – налагодити неформальне спілкування, щоб втертися в довіру й дізнатися про плани Рафаловича щодо буркотинських селян та їхнього судового позову. Для цього він, лише розпочавши розмову, вдається до «тактик награної симпатії, розкутих жартів, натяків, прихованих шпильок, балагурства» [8, с. 22], проте «під тиском комунікативної стратегії Рафаловича переходить до тактики клієнта, зацікавленого в порадах адвоката» [8, с. 22]. З позиції міського урядника, який має певний суспільний авторитет і статус, маршалок намагався «спантеличити, маніпулювати співбесідником, нав'язати свою волю» [8, с. 22], відчуваючи в його особі загрозу усталеним у місті порядкам. Проте його маніпулятивна стратегія у розмові з досвідченим адвокатом Рафаловичем зазнала невдачі, що Брикальський сам змушений був визнати: «Євгенія не так легко збити з пантелику, побачив надто, що його власна брехня відібрала йому значну часть тої

впевненості і сміливості, яка була би потрібна для повалення такого <...> противника» [176, т. 20, с. 223].

Прагматика комунікації чоловічих персонажів із жінками залежить від їхнього сприйняття жінки, життєвих настанов, темпераменту тощо, а з іншого боку, демонструє контрастність не лише лінгвальних особливостей маскулінного і фемінного гендерлектів, а й відмінних життєвих настанов. Крізь призму міжгендерної комунікації Франкові вдається психологічно містко відтворити особливості інтерперсонального спілкування та взаємодії. Саме завдяки способу, у який чоловік розмовляє з жінкою (як звертається до неї, якими словами характеризує), Франко досягає цілісності образотворення, розкриваючи перед читачем тонкі нюанси маскулінної психології. Зокрема, девіантна гіпермаскулінна жорстокість Валеріана Стальського («Перехресні стежки») вперше виявляється в діалозі з Євгенієм Рафаловичем, коли Стальський артикулює своє ставлення до дружини: «З жінками треба круто держатися <...> Треба проявляти характер, треба брати їх під ноги <...> Жінку треба держати під доглядом» [176, т. 20, с. 213].

Маскулінність Стальського має багато ознак хижацької поведінки, на чому акцентує автор словами Рафаловича: «<...> ви найлютіший звір із усіх, яких знає зоологія» [176, т. 20, с. 223]. Про його «звірську натуру» свідчить і сприймання Регіни як представниці породи «жіночого звіра», на означення якого він вживає низку порівнянь анімалістичної семантики з негативно-принижувальною конотацією: «холодні гадючі очі», які у нападі страху перед ним стають «телячими», холодна «риб'яча кров», «курячий мозок». Завдяки прийому внутрішнього мовлення автор показує, що стосунки з дружиною Стальський сприймає наче гру, в якій він виконує роль мисливця, а Регіна – здобичі-жертви, що в його руках діє саме так, як він того бажає. Таку манеру поведінки підтверджують і діалоги подружжя, в яких чоловік-тиран щоразу змінює мовленнєву тональність: то говорить вдавано лагідним голосом із кпинами, використовуючи апелятиви «Регінко», «моя пані», «серденько», «жіночко», щоб увести її в оману, а коли йому це не вдається – спілкується грубо і брутально: «що так вибалушилася?», «от дуріпа!», «тьфу на тебе!». *Комунікативна стратегія*

маніпулювання, реалізована у мовленні Стальського, спрямована на те, аби завдати ще більших моральних травм та принизити дружину, а з іншого боку – утвердити свій абсолютний авторитарний контроль над нею. Вербальна поведінка Стальського – це стратегія агресора, який щоразу демонструє владність, свавільну поведінку і брутальну силу над жінкою.

Розмова між чоловіком-інтелегентом та його коханою у Франкових творах часто переходить від інтимно-ліричного до науково-інформаційного чи ділового тону. Такі персонажі чекають від жінки соратництва, інтелектуальної співмірності, духовної емпатії та цілковитої перейнятості їхніми громадськими справами, тому звіряють їм свої політичні погляди й переконання, діляться планами на майбутнє з метою здобути в її особі надійну підтримку. Наратив із виразною інтенцією інтелектуально-емоційної паритетності є доволі поширеною маскулінною комунікативною тактикою, яка «передбачає бесіду-інформацію, що неявно поширюється навіть на сферу інтимно-особистісної комунікації» [58]. Така манера спілкування нерідко окреслюється у листуванні Франка з жінками (Ольгою Рошкевич, Уляною Кравченко, Климентиною Попович), на що він і сам звертав увагу, іронізуючи з явно неінтимного тону своїх епістол та перепитуючи адресаток, чи не знудив була їх своїми листами, схожими на «наукову розправу». У романі «Не спитавши броду» перша розмова між Борисом Грабом та Густею Трацькою відбулася саме в манері наукової розвідки з етнографії. Відтак формат інформативної бесіди ще не раз виринав у їхньому інтимному спілкуванні, засвідчуючи намір Бориса підготувати шляхтянку до «праці для добра людю» [176, т. 18, с. 402].

У «Сойчиному крилі» у формі листовного одкровення Мані Франко передає її рецепцію спілкування з коханим Хомою, розмовам якого також був властивий інформаційно-просвітницький, навіть агітаційний тон. Такий формат інтимного спілкування, в якому чоловік бачив себе «пророком і апостолом», викликав скепсис у чуттєвої Мані, хоча вона й зізнається коханому, що «любила слухати тих <...> реформаторських плинів» про «перенесення камеральних дібр під заряд краю, закладання на тих добрах вільних хліборобських спілок при участі селян і

інтелігентів, ступневого викуплювання панських дібр і парцеляції їх таким спілкам, ступневого розбивання теперішніх сіл на групи фільварків, удержуваних такими спілками» [176, т. 22, с. 73]. Інтимний флер міжособистісної комунікації між чоловіком і жінкою нівелюється діловим характером мовлення чоловіка, який шукає в жінці передусім інтелектуально близького до себе ідейного партнера.

Іще одна типово маскулінна комунікативна тактика реалізується у розмові чоловіка, який у стосунках з жінкою вибрав роль оборонця. У творах Франка образ чоловіка-захисника репрезентують персонажі, чия професія безпосередньо пов'язана із захистом – адвокати Євгеній Рафалович та Владислав Калинович. Їхні громадські та посадові обов'язки оборонців селян визначають і характер любовних стосунків, у яких вони зайняли позицію заступників своїх обраниць. Кардинально та чітко сформульована інтенція Владислава – «Ти – моя, і поки я живу, нікому не дозволю тебе скривдити» [176, т. 17, с. 430] – спрямована на те, щоб довести Регіні серйозність його почуттів та засвідчити відповідальний підхід до взаємин. Подвійне вживання слова «все» у зізнанні «Я все, все зроблю для тебе!» [176, т. 17, с. 429] лише підсилює налаштованість на рішучі дії. За спостереженням дослідників Алана та Барбари Пізів, чоловіки часто вдаються до прямих недвозначних висловів, таких як «жоден», «ніколи», «абсолютно», що дає їм змогу швидко та ефективно укладати угоди і є потужним сугестивним засобом нав'язувати іншим свою волю [145]. Використання ж такої імперативної тактики при звертанні до жінки відбувається зі схожою метою: переконати її у правильному виборі його як серйозного й надійного партнера, а також виявити свою вищість та потенціал.

У «Перехресних стежках» навпаки – професійна налаштованість на розмову стає перепорою в інтимному спілкуванні Євгенія Рафаловича з Регіною. Ф. Бацевич зазначає, що хоча Рафалович «“правильно” веде комунікацію, дотримуючись основних законів кооперативного спілкування... в цілому цей тип спілкування йому не вдався: комунікація з Регіною не є зразком кооперативного дискурсу» [8, с. 53]. Це логічно з погляду комунікативної прагматики, адже інтенції мовців кардинально різні. Регіна в емоційному пориві покинула чоловіка,

чим перекреслила усе своє життя і прийшла до Євгенія, щоб бути із ним, стати йому підтримкою та опорою у громадсько-політичній діяльності, що прямо й висловлює йому: «<...> я йшла до вас, щоб не вертати більше до свого мужа, щоб вирватись з того пекла, яким було для мене дотеперішнє життя, щоб віддатися вам, бути вашою наймичкою, невольницею, чим хочете» [176, т. 20, с. 413]. Натомість Євгеній першими ж своїми фразами і холодним професійним тоном розмови, який одразу правильно відчитала Регіна («<...> коли почула ваш голос, я зрозуміла, що для мене все пропало, що у вашім серці згасло те полум'я, при якому я хотіла ogrіти своє серце» [176, т. 20, с. 413]) засвідчив, що готовий розмовляти із колишньою коханою суто із позиції правозахисника-консультанта. Тому він стримано реагує на емоційні пориви жінки, дає їй себе перебити й підтримувати в розмові ініціативу, зате виявляє пошвавлення лише після згадки про його народницьку діяльність: «Се має бути перший крок, перший початок моєї ширшої, народної праці. Хочу доложити всіх сил, щоб довести сей народ хоч троха до освідомлення, привчити його користуватися його правами, боротися з його кривдниками, – із запалом мовив Євгеній» [176, т. 20, с. 413].

Проаналізувавши комунікативні успіхи й невдачі Рафаловича, Ф. Бацевич доходить обґрунтованого висновку, із яким ми цілком погоджуємося, що комунікативну поведінку цього персонажа та його характер загалом найбільше увиразнюють діалоги з маршалком Брикальським і Регіною. Успішна у прагматичному плані розмова з першим та неналагодженість діалогу із другою свідчать «про динаміку його характеру від романтичного, закоханого в життя і людей юнака до професійного політика-прагматика» [7, с. 259].

Комунікативна ситуація «за чаркою» – один із поширених прийомів, за допомогою яких Франко відтворює стани емоційного напруження своїх персонажів, надаючи їхнім монологам сповідальної настроєвості. Невластива для чоловічого наративу відверта сповідальна тональність з'являється під дією оковитої, коли стривожена фрустрованими очікуваннями чи планами свідомість персонажа максимально оголюється у підсвідомому прагненні проартикулювати затаєні душевні муки і боріння. Адже вербалізація емотивних станів чоловіків у

Франковій прозі зорієнтована передусім на «активні» емоції – гнів, обурення, злість, пристрасть, натомість «пасивні» – образу, розпач, сум, біль – вони починають проговорювати, відповідно налаштувавшись на «сповідальну» розмову за чаркою або у стані надзвичайного душевного зворушення.

Скажімо, спілкування між ріпниками в шинку (друга редакція «Ріпника»), у центрі якого – любовний конфлікт їхнього товариша Івана та робітниці Фрузі – Франко використовує саме для того, щоб спровокувати Івана на такий монолог-сповідь і розкрити перед читачем мотиви його вчинків. Вони ґрунтуються на глибоко вкоріненій образі від трагічного розорення його сім'ї, через що йому, синові сільського багатія, довелося піти на заробітки: «Що мені з того, що батько був богач на все село? Я з того нині що маю?» [176, т. 21, с. 35]. Прагматична монетарна аксіологія, виражена в дихотомії «багатство-бідність», стала визначальною й у любовних стосунках із Фрузею, унеможлививши їх. «<...> при бідності, на зарібні руки взяти та оженитися з таким, то ліпше прив'язати собі камінь до шиї, та в вир з берега» [176, т. 21, с. 35], – пояснює Іван своє небажання покидати Борислав й одружуватися з Фрузею.

У творах «Яць Зелепуга», «Як Юра Шикманюк брів Черемош» та «Навернений грішник» головні персонажі починають вчащати до шинку у кризовий для них період – після смерті дружин, втративши сенс життя і наснагу до праці. Усвідомлюючи власну неспроможність змінити становище, вони озвучують перед шинкарями свої переживання – тугу за померлими і зневіру в собі. Для Яця Зелепуги, так само як і для Василя Півторака, випивка стала способом «залити горе» після смерті дітей і втрати дружини, причому обидва вони визнають у своїх монологів неможливість і небажання подальшої соціальної активності, професійної реалізації: «Пішла моя мила до пана-Бога на склад, а мені тепер все одно. Немного там того достатку лишилось, та на якого біса він мені здався!.. Для кого маю свою працю лишати?» [176, т. 16, с. 335] – апелює до уявного співрозмовника Зелепуга. Юра Шикманюк же висловлює свій розпач шинкареві Мошку: «Так, як би мені хто перед очима світ на гудз зав'язав. Не чуюся ні в силі, ні в охоті ні до чого» [176, т. 21, с. 429], підсвідомо чекаючи розуміння і поради,

які б за життя йому мала дати дружина. За слухним у цьому контексті спостереженням Дж. Батлер, «стрижнева залежність маскулінного суб'єкта від жіночого “Іншого” раптово висвітлює ілюзорність його автономності» [6, с. 12].

У «Перехресних стежках» та оповіданні «Муляр» розмова за чаркою має інше прагматичне спрямування – підпоїти співрозмовника задля подальшої кооперації чи навіть субординації. Валеріан Стальський, одержимий маніакальним прагненням підловити свою дружину на зраді з Євгенієм Рафаловичем, але так, щоб не викликати підозр, використовує свого знайомого Барана, зігравши на його наївності й таких самих маніакальних нахилах. Стальський запрошує Барана за свій столик у шинку і, запропонувавши випити, у ненав'язливій і добродушній манері випитує потрібну йому інформацію й домагається, щоб той для нього шпигував. Для цього він спершу налаштовує Барана на відвертий, сповідальний стиль розмови, запитуючи, чого той зажурився і чи не гнівається на нього, й надає своїм словам дружньої тональності, використовуючи звертання «небоже». Далі він переходить, як і у розмовах із дружиною, до стратегії маніпулювання, висловивши підозру, що Рафалович зачарував його жінку, і лише переконавшись, що Баран «клінує» на закинену наживку про магичні здібності Євгенія, просить про допомогу.

Муляр в однойменному творі запрошує свого кума-начальника в шинок, де за кухлем пива виливає душу й розповідає про скрутне матеріальне становище, сподіваючись задобрити родича і знову повернутися на роботу, з якої той його вигнав. Для цього він використовує і вербальні, і невербальні засоби впливу на співрозмовника: приязний та жалісливий тон і таку саму лексику («будь ласкав», «куме коханий», «серце краєся», «бідного чоловіка»), тактильні й візуальні жести («спитав тривожно муляр, стараючися взяти підмайстра за руку і дивлячись йому в лице» [176, т. 15, с. 63]). Щедрий жест пригощання випивкою на останні гроші («Видно було з його лиця, як неохітно його уста тикалися напитуку. Ах, може, на нього пішов останній гріш із визиченого перед чотирма днями гульдена, що мав прокормити цілу його нещасну родину» [176, т. 15, с. 63]) свідчить про крайній відчай муляра як єдиного годувальника сімейства, батька, який принижуючись,

намагається повернути прихильність свого начальника, навіть попри очевидну зневагу до нього.

Отже, у комунікативній ситуації «за чаркою» Франко моделює два варіанти прагматичного спрямування висловлювань персонажів-чоловіків. Перший із них спрямований на самих себе і не завжди потребує конкретного адресата. Монологічно-сповідальна форма, інколи з експресивно насиченою лексикою й тональністю, допомагає їм висловити й перенести затаєні емоції і переживання, яких вони можуть соромитися й не хотіти обговорювати за інших умов. Другий варіант, прагматичний, чоловіки використовують із маніпулятивною метою, щоб у неформальних, товариських обставинах домогтися від співрозмовника потрібних дій, задобrivши його.

Розмови на сімейно-побутові теми у творах Франка займають не надто багато місця, навіть у тих творах, де сюжет сфокусований на подіях подружнього життя («Для домашнього огнища», «Пироги з черниціями», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Іригація», «Лесишина челядь», «Перехресні стежки»). Пояснення цього явища, на думку Л. Корнєвої, криється в тому, що чоловіки уникають спілкування на побутові теми, адже навіть гарний сім'янин вважає домашню діяльність чимось другорядним, важким, зайвим, не чоловічим, а отже, не вартим розмов» [101, с. 108]. Якщо ж Франкові чоловічі персонажі таки порушують у розмові з дітьми чи дружинами теми сім'ї та господарства, таке спілкування здебільшого має фінансове підґрунтя, підтверджуючи стереотипну маскулінну гендерну роль годувальника сім'ї, зобов'язаного забезпечувати її достаток. Наприклад, у новелі «Як Юра Шикманюк брів Черемош» Василь, обговорюючи з дружиною переселення свого батька до їхнього дому, мотивує це господарською запопадливістю й турботою про майбутнє дітей: «<...> ану ж запише на церков або продасть [поле. – К. III.]? А у нас діточок, Богу дякувати, більше, як тих прутів: прийдеться ділити, то й по одному не стане. Татова пайка дуже би нам придалася» [176, т. 21, с. 426–427].

Навіть обговорюючи побутові справи, Франкові персонажі намагаються продемонструвати дружинам свою господарську компетентність, щоб підвищити

власний авторитет. Адже для багатьох чоловіків, як зауважує Л. Корнева, спілкування є засобом вирішення проблем, а також привернення та утримування уваги задля демонстрації власних знань і поінформованості [101, с. 108]. В оповіданні «Іригація» пан Зефірин хоче в очах своєї дружини Целіни мати вигляд поважного господаря (як, втім, і в очах селян та своїх товаришів-панів), тому ділиться з нею інформацією про свою підприємницьку діяльність та пояснює користь зв'язків у вищих колах, навіть із неприємними людьми: «[Маршалок. – *К. III.*] хоч банкрот, але все-таки бувший мільйонер і тепер ще на два роки маршалок повітовий <...> він яко маршалок міг би мені нашкодити, а я йому що зроблю?» [176, т. 18, с. 137].

В окремих випадках такі побутові розмови мають ще й виразне прагматичне спрямування: чоловік, нагадуючи дружині про те, що забезпечує її, підкреслює свою домінуючу роль у сім'ї та її підлегле становище. На такі діалоги натрапляємо у «Лесишиній челяді» та «Перехресних стежках». У першому творі Гнат починає розмову із дружиною Анною, цікавлячись станом господарства, а завершує тим, що вона не принесла в сім'ю «ніякого віна», не має тут нічого свого. Далі, звертаючись до неї «каланнице моя неприторонна» [176, т. 14, с. 263], (тобто «несказанна біднячко»), він знову підкреслює свій статус опікуна, який прихистив бідну дівчину й дав їй дах над головою. У «Перехресних стежках» Стальський також шантажує Регіну тим, що вона не має права суперечити йому, нагадуючи дружині: «посаг твій тітка віддала в мої руки, і я як твій муж заразом також твій опікун, щонайменше доти, доки ти неповнолітня» [176, т. 20, с. 209]. У цих творах Франко через прагматику мовлення своїх персонажів у сімейному спілкуванні передає патріархальну обмеженість чоловіка-пана, який прагне мати повну владу над дружиною, що підтверджує стереотипність їхнього мислення.

Інтимні розмови подружжя Ангаровичів («Для домашнього огнища») найкраще засвідчують гендерні відмінності міжособистісного спілкування, підкреслюючи зміну стратегій і тактик, залежно від теми розмови та особи співрозмовника. Адже командирська манера спілкування капітана Ангаровича з підлеглими, товаришами по службі та прислугою зникає у розмові з дружиною. В

обговоренні подальших планів на сімейне життя комунікативна ініціатива належить Анелі, вона обирає тональність, скеровує діалог у потрібне їй русло і намагається емоційно маніпулювати думкою чоловіка задля досягнення своєї мети – переїхати жити у село, щоб уникнути пересудів і пліток. Граючи на чоловікових почуттях до неї, Анеля вдається навіть до стереотипізованого формулювання: «Такі то ви всі чоловіки! На устах у вас усе: люблю, люблю! А коли прийдеться доказати сю любов бодай якимсь найдрібнішим ділом, то зараз у вас готові тисячні огляди, причини, застереження та докази» [176, т. 19, с. 51], щоб спровокувати чоловіка заперечити їй. Анелина тактика спрацьовує, адже Антось неохоче, проте поступається дружині, аби довести, що він не як усі, а чоловік честі, готовий підтверджувати свої слова вчинками. Для цього він змінює тональність розмови, уже не механічно погоджуючись на якісь імовірні майбутні дії, лише щоб заспокоїти емоційний порив дружини, а цілком серйозно, «поважно» пояснює, що хотів відкласти переїзд, щоб «заждати на аванс... в тій цілі, щоби тим ліпше забезпечити» [176, т. 19, с. 52] їхню з дітьми долю.

Прагматика мовлення чоловічих персонажів, тематика та стиль розмов, їхня емоційна тональність залежать від кількох чинників, зокрема комунікативної ситуації, статі і статусу співрозмовника, емоційного стану у момент розмови тощо. З огляду на кожен із цих чинників чи їхню сукупність, вибір комунікативних стратегій і тактик різний. Та все ж переважно для Франкових персонажів-чоловіків прагматична спрямованість комунікації, їхня інтенція в розмові з іншим зумовлена прагненням донести опонентові свій погляд, переконати його, підтвердити свою обізнаність або підкреслити свій соціальний статус.

За стилем спілкування та мовленнєвою прагматикою виокремлюємо два найпоширеніші типи мовців серед чоловічих персонажів Франка:

– компетентний мовець – контролює розмову, переймаючи в ній ініціативу, застосовує наступальну стратегію і тактику переконання. Логічно й упевнено аргументує свої слова, рідко переходячи від спокійного або імперативного до експресивного чи ліричного тону; розмовляє зі співрозмовником на рівних, не намагаючись принизити чи образити його (Борис Граб – «Не спитавши броду»,

Владислав Калинович – «Лель і Полель», Євгеній Рафалович – «Перехресні стежки», Кость Дум'як – «Великий шум»);

– мовець-маніпулятор – намагається підкорити співрозмовника, нав'язати йому свої думки і бажання, задля чого може часто змінювати комунікативні тактики – переходити від удаваної симпатії й товариського тону розмови до іронічних шпильок чи образ і навпаки (батько і син Темницькі – «Маніпулянтка», Валеріан Стальський – «Перехресні стежки», маршалок Брикальський – «Перехресні стежки», пан Пшестшельський – «Гриць і панич», пан Субота – «Великий шум», польські паничі-патріоти – «Основи суспільності»).

3.1.2. Вербальна і невербальна комунікативна поведінка чоловіків

Опираючись на критерії, які визначили Ф. Бацевич [8] та Й. Стернін [159], під *комунікативною поведінкою* розуміємо сукупність норм, правил і законів спілкування народу, соціальної, вікової, гендерної, професійної груп чи особистості, реалізованих із використанням мовних і позамовних (фізичних дій, контактів, розташування співбесідників, міміки, жестів і постав тіла) засобів. Детальніше звернемо увагу на особливості особистісної вербальної й невербальної комунікативної поведінки Франкових героїв та вираження у ній своєрідних гендерних, вікових, соціальних і професійних елементів. Погоджуємося з Л. Корневою, що «<...> поєднуючи вербальну та невербальну інформацію, автор максимально точно відображає комунікативну ситуацію <...>. Це дає йому можливість глибше проникнути в душу персонажа, створити його динамічний (психологічний) портрет» [102, с. 114].

Дослідники-лінгвісти виділяють відмінності у чоловічій та жіночій комунікативній поведінці на всіх рівнях – від фонологічного, що виражається в оперуванні голосовим регістром, тональністю мовлення, і до синтаксичного, який розкриває переважання різних типів речень, залежно від фемінного чи маскулінного стилю мовлення. У творчості Франка комунікативну поведінку чоловіків на фонологічному рівні передають відавторські коментарі до реплік персонажів, які також можна вважати своєрідними характеротвірними маркерами.

Найчастіше мовленнєві партії чоловіків супроводжують прислівники «спокійно» і «твердо», також трапляються варіанти «звільна», «з притиском», «рішуче». Особливо чітко це простежується в комунікації упевнених у собі, досвідчених мовців – Владислава Калиновича «Лель і Полель», доктора Темницького «Маніпулянтка», Євгенія Рафаловича «Перехресні стежки», Валеріана Стальського «Перехресні стежки», Костя Дум'яка «Великий шум».

Виражено маскулінний стиль мовлення Владислава Калиновича Франко увиразнює за допомогою контрасту, протиставляючи мовленню його брата, яке тяжіє до фемінного. Поетичну, мрійливу, схильну до містицизму натуру Начка підкреслює його комунікативна поведінка. Зокрема, вміння емоційно та жваво апелювати до слухача, використовуючи метафори і порівняння, цікаві сентенції: «в кожній людині під товстим шаром життєвого бруду, егоїстичних мозолів та поганих звичок тліє непогасна іскра божого вогню» [176, т. 17, с. 355]. Окрім того, Начко швидко змінює свою думку, а для її вираження використовує емоційно-експресивні вислови. Закохавшись у Регіну, він то підносить її до рівня святої («свята, чиста й добра Регіна», «Шляхетна! Добра!»), то, засумнівавшись у взаємності, обмовляє («дурна гуска», «Підла! Негідна!») [176, т. 17, с. 383]. Недаремно психологізм і драматизм твору зав'язані переважно на особі Начка, натомість за Владком – соціальний бік роману. Вчинки Владка виражені, а тон його мовлення спокійний і рішучий, на що неодноразово звертає увагу Франко, коментуючи його репліки: «*спокійно* відказав», «*спокійно* відповів», «*рішуче* сказав», «говорив <...> щораз *теплішим* і *певнішим* голосом». Вислови ж Начка сповнені драматизму та експресії: «*гаряче* вигукнув », «*сердито* відказав», «промовив Начко, *різко* викидаючи із себе слова», «*крикнув*».

У мовленні чоловічих персонажів Франка, залежно від комунікативної ситуації та емоційного стану мовця, можуть домінувати різні синтаксичні конструкції. Скажімо, у стані захоплення, збентеження чи емоційного напруження, здебільшого у розмові з жінкою, переважають редуковані, неповні речення, які свідчать про утруднення комунікації, неможливість адекватно і повно висловити свої почуття чи відреагувати на емоції коханої. Такі типи речень характерні для

інтимних діалогів Антося Ангаровича («Прости мені, ангеле <...> Я нагадав собі, що ти мені в листах так часто обіцяла несподіванки, коли верну домів. І справді, я застав їх так багато... Усе тут таке мені нове, таке несподіване...» [176, т. 19, с. 27]), Владка Калиновича («Якщо я тільки зможу щось вам порадити, то прошу вас мені сказати... Адже ж ви знаєте <...>, що я для вас готовий зробити все, все...» [176, т. 17, с. 427], «Регіно! Дорога!.. – прошептав він і не зміг закінчити від надміру почуттів, що наповнили його» [176, т. 17, с. 429]), Євгенія Рафаловича («Як... пані... можуть так... питати? Мовчанка. Євгеній робить страшенні зусилля, щоб опанувати своє зворушення» [176, т. 20, с. 239], «Але ж, пані... Регіно! – скрикнув Євгеній. – Що се з вами? Ви бліді... дрожите... ваші руки холодні...», «Ви плачете! З вами щось сталося!.. Ваш прихід у таку пізню годину... Боже мій, мав же би ваш муж...» [176, т. 20, с. 411]) та деяких інших. Натомість у професійному спілкуванні, розмовах керівників із підлеглими переважають директиви та імперативи, які допомагають підкреслити владне, домінантне становище.

Чи не найбільше гендерні відмінності передає лексичний рівень мовлення, на якому простежується активне вживання певних груп слів, що увиразнюють мовну картину світу. Арсенал лексичних і стилістичних засобів, які використовував Франко для деталізації комунікативної поведінки своїх персонажів, надзвичайно різноманітний. Зокрема, для репрезентації суспільних низів та брутальних, патологічних, аморальних чоловічих типів він застосовував притаманний їм емоційно-експресивний тон та згрубілу, лайливу лексику, мовлення інтелігентів і робітників насичував професійними термінами й жаргонізмами, комунікативну поведінку військових «виструнчував» чіткою послідовністю думок, імперативним тоном спілкування та відповідно конотованими професійними лексемами.

У комунікативній поведінці більшості чоловічих персонажів Франка переважає професійна лексика, пов'язана з ремеслом чи суспільно-політичною діяльністю, що зумовлено тематикою їхніх розмов. Адже мовленнєві партії Франкових героїв переважно стосуються їхньої роботи у широкому сенсі – від домашнього господарства і до політичної діяльності.

Професійні і світоглядні розмови чоловіків-спільників формують єдиний тематичний наратив, в якому вони оперують зрозумілими один для одного термінами і поняттями. Хоча їхня комунікативна поведінка й може відрізнятись, бо один зі спільників зчаста є ініціатором розмови і приховано чи відкрито домінує у ній, контролюючи співрозмовника, а іноді й маніпулюючи ним, щоб переконати діяти спільно. У Франка такий тип комунікації репрезентують переважно євреї, для яких спільним обговорюваним концептом є гешефт у різних варіаціях, – Вагман і Россельберг, Шварц і Шнадельський («Перехресні стежки»), Гава і Вовкун з однойменного твору, Леон Гаммершляг і Герман Гольдкремер («Борислав сміється»). У кожній із цих пар домінує перший спільник, від нього виходить і комунікативна, і професійна ініціатива, яку другий підтримує і розвиває. Діалоги євреїв-гешефтсманів Германа Гольдкремера і Леона Гаммершляга стосуються трьох основних тем: капіталу, нафтового промислу і спільного майбутнього їхніх дітей. Ці теми виражають домінантні ціннісні орієнтири їхньої картини світу. Спільники Шварц і Шнадельський («Перехресні стежки»), так само як Гава і Вовкун, оперують поняттями «ділового» злодійського мовлення, у якому переважають монетарні лексеми: «спілка», «векселі», «готівка», «гроші», «спекуляція», «заробити».

Найвиразніше домінування у чоловічій аксіологічній системі потреби у професійній реалізації та активній креативній діяльності виражено у мовленні чоловіків реформаторського типу – інтелігентів та громадських діячів (Євгеній Рафалович, брати Калиновичі, Хома-Массіно, Борис Граб, Андрій Темера). Їхнє мовлення Франко насичує вузькопрофесійними термінами, які підкреслюють обізнаність у професії. Зокрема, юридичною і політичною лексикою (на рівні архаїзмів) рясніють монологи та публічні виступи Рафаловича і Владка Калиновича («меценас», «оборонець», «офіціал», «прокуратор», «маніпулянт», «ад'юнкт», «рестанція», «дефравдація», «пледоае», «конституція», «автономія», «корупція», «закон», «обов'язок»). Для мовлення ріпників так само характерне широке застосування слів на позначення професійної діяльності, проте, на відміну від інтелігентів-адвокатів, не надто сприятливі умови роботи зумовили

бруталізацію цих чоловіків та, відповідно, їхнього мовлення, в якому разом із жаргонізмами поєднуються експресивні і негативно забарвлені словоформи («негідник», «окаянник», «драбуга», «дідько», «біс», «песі свині»). Втім, як зазначає І. Ціхоцький, «використання брутальної лексики та висловів зумовлюється не лише емоційною ситуативністю, але й особливостями мовлення однорідного чоловічого колективу» [181, с. 127].

Особливо цікавила Франка «живопись дна» – різноманітні патологічні й деградовані типи особистостей, зокрема й злочинців. Письменник доводить, що злочинець є продуктом «жорстоких часів», які «гасять останні іскри чоловіцтва там, де в інтересі суспільності й людяності було б піддержати їх та роздути в ясне полум'я» [176, т. 33, с. 397]. «Замкнене злочинське середовище, в котрому слід шукати витоків мовної культури “дна”, витворювало виключні умови для розвитку низки норм соціальної поведінки, що не “вписувались” у загальноприйняті суспільні стандарти і виявлялися, передусім, в ідеології та мовленні злочинця» [181, с. 176], – зауважує І. Ціхоцький. Тому мовлення Франкових «низів» – це код-ідентифікатор, який відрізняє мікрогрупу злочинців від макрогрупи суспільних «верхів», її використання спрямоване на зумисне відмежування від решти людей.

Знання арго – предмет гордості, а водночас вербальний маркер інакшості, бо такою мовою розмовляють лише зі своїми, дозволяючи собі повною мірою повтішатись чи похизуватись власною комунікативною винятковістю. У кількох оповіданнях Франко подає вичерпні й характерні зразки арго, як-от на початку «Хлопської комісії»: «Е, що то ви, молоді *яндруси*, говорите!.. По місту тротуарами ходять та ходаки з долин висмикують – велика штука! А зловлять хатраки, то також що? Заведуть на *дідівню*, *кобзнуть* там чи й не кобзнуть, та й по всій історії. Вам би от... Та де вам! Вам як лиш розказати про таке, то вже поза плечима мурашки забігають. Або то ви знаєте, що *хлопська комісія!*» [176, т. 15, с. 236]. Невимушене оперування злочинським арго має переконати реципієнтів оповіді – текстуальних яндрусів та читачів твору – у досвідченості та обізнаності мовця, його злочинській компетентності. Адже, за словами Д. Ліхачова, «злочин цікавиться

не переданням своїх думок і поглядів, а лише тим ефектом, який його слово справляє на оточуючих» [117, с. 59]. Саме така комунікативна поведінка притаманна і малолітнім розбишкам в оповіданні «Яндруси», які, хизуючись один перед одним, демонструють свою вправність у «вуличній мові» та багатий лексичний арсенал. Характеристичний уклад і спосіб життя вуличних волоцюг найзриміше відображає їхній злочинський сленг, що постає частиною ширшого соціолекту переступників у Франковій прозі:

« – Свинтухи! Кажуть, що о першій будуть на місці, а отсе вже швидко другу битимуть.

– Дати їм у карк по разу, нехай учаться додержувати слова.

– Споневіряти їм фронт.

– Закобзати їх попід щєблі.

– Заїхати їм між липки, щоб їм аж Войтко закапував!» [176, т. 17, с. 212].

Проте ці погрози, спрямовані на адресу Владка і Начка, насправді не є свідченням наміру завдати їм шкоди чи якось покарати за запізнення, це всього лише мовна гра, певна вербально-рольова конвенціональність, яка маркує груповий соціолект «яндрусів».

Прикметно, що таку комунікативну тактику використовують і дорослі чоловіки. У такий спосіб вони засвідчують співрозмовникові свою позицію щодо кривдника або ворога, часто підтверджуючи її висловами-погрозами на кшталт «він за це поплатиться» чи «я йому покажу».

Олекса Добошук у діалозі із братом погрожує Кирилові Петрію, якого вважав своїм лютим ворогом: «Він, собачий накоренок [потомок. – *К.Ш.*], не уйде моєї руки!» [176, т. 14, с. 48]. Варто наголосити, що образливе порівняння із собакою є постійною характеристикою Петрія, до якої Добошук вдається в особистій комунікації. Такою лейтмотивною лайливою оцінкою виражено Добошукову рецепцію Петрія та усього його роду, яка співвідноситься із давньою негативною конотацією пса як «нерозумного брехуна, злочинкуватого ненаситника» [72, с. 766].

Чоловіки, навіть у внутрішньому мовленні звертаючись до пасивного адресата, «використовують переважно згрубілі або креативно грубі форми, навіть деінде ненормативні, жінки ж тяжіють до традиційних лексем, що репрезентують їхні емоції, але при цьому значну роль відіграють насамперед ситуація мовлення, індивідуально-психічні особливості мовця» [135, с. 115]. Скажімо для багатьох персонажів лайливі чи емоційно забарвлені звертання до дорослих дітей мотивовані почуттям завданої образи, усвідомленням зменшення свого авторитету у їхніх очах. Тому агресія й лайка стають маскулінною реакцією на внутрішні страхи й переживання, як-от в емоційних діалогах Василя Півторака («Навернений грішник») із сином Іваном: «Не будеш ти тихо, щенюку поганий! Не досить ми своєї гризоти, ще ти ми будеш доганяти?» [176, т. 14, с. 328]; «Що, ти, виродку гадючий, ти мені, своєму вітцю, смієш розказувати, мене винуватити?» [176, т. 14, с. 333]. Загалом же насичення мовлення чоловічих персонажів лихослів'ям є однією із найпоширеніших форм вираження їхніх бурхливих емоційних станів, екзальтованої почуттєвості, стихійного гніву, низького морального рівня. На фонологічному рівні вони підсилені агресивною тональністю мовлення – криком, вигуком тощо. «Брешеш, суко! – не міг здержати себе батько, щоб не скрикнути брутально» [176, т. 22, с. 316], – так бурхливо реагує на зізнання доньки Жені в убивстві свого чоловіка Антін Субота, хоч уже за хвилину опановує себе. Погоджуємося з висновками К. Фокс щодо емоційності англійських чоловіків, згідно з якими чоловікам без ризику бути звинуваченими у фемінності дозволено виражати три види емоцій: здивування, лють і тріумф, якщо вони до того ж висловлені у лайливій формі [173, с. 94].

За спостереженням Олесі Сколоздри-Шепітко [155], лайливі слова у прозі Франка використовують зубожілі селяни-бориславці та робітники для номінації євреїв-експлуататорів, і навпаки – євреї вживають лайку для номінації робітників і селян. Наявність такої лексики у діалогах персонажів-українців, здебільшого бориславських робітників, зумовлена насамперед важким матеріальним становищем, психологічною напругою, душевними муками. Крім того, лайливі вислови з'являються і в розмові між родичами та знайомими, чим «сприяють

реалізації емотивної функції, створюючи негативні мовленнєві ситуації» [155, с. 240].

Один із найпродуктивніших засобів увиразнення комунікативної поведінки персонажа у Франковій прозі – кількаразове повторення одного й того самого слова, тобто лейтмотивного денотата, в різних репліках, що постає певним вербальним маркером психотипу героя. У такий спосіб звернено увагу на ті цінності, які превалюють у свідомості мовця, на наявність або відсутність у нього внутрішнього морального стрижня. В монологів Дениса з оповідання «Знеохочений» стилістично забарвлена лексема «деньгі» повторюється кілька разів поспіль, аби засвідчити його зацикленість на матеріальних благах. Вживання слова «гроші» на російський манер підкреслює його пристосуванство та національну байдужість, брак «мужеської волі та сили в душі» [176, т. 15, с. 32]. В цьому образі найкраще втілено тип альфонса, адже «молодий руський літерат» настільки одержимий грошима, що оцінює дівчат як товар: «Аж три найдорожчі нараз, та й усі три дали коша» [176, т. 15, с. 34]. Слово «найдорожчі» вжито у значенні цінової характеристики, якою окреслено фінансову спроможність батьків панночок як найголовнішу матримоніальну мотивацію для меркантильного чоловіка.

У повісті «Для домашнього огнища» в образі капітана Антося Ангаровича, який щойно повернувся із багаторічної військової служби, продемонстровано вплив професії на поведінку чоловіка, зокрема й комунікативну. У центрі аксіологічної системи цього персонажа – його честь. Це слово досить часто фігурує в монологів Ангаровича: «любив її [дружину Анелю. – *К. III.*] в тій хвилині над життя, над усе в світі, над свою *честь*» [176, т. 19, с. 82], «се буде чесно, сього домагається його *честь*» [176, т. 19, с. 95], «ти, відьмо, що підкопала моє життя, знищила мою *честь*» [176, т. 19, с. 132]. Із поняттям честі, по суті, корелюють усі поведінкові патерни чоловіка, воно тестує його життєві вчинки. Антось поводить себе відповідно до законів військового чину, а в його мисленні домінують такі військові категорії, як «захист та оборона», «образ гідності та честі», «зрада». Крізь призму вихованих суворою муштрою стереотипів сприймає він і взаємини зі своїми колегами: «...щоби мене образив, спровокував, ввігнав в лапку! О підлі, підлі!

Юди! Але ні, не з'їсте мене так швидко! Буду боротися, зубами гризтиму вас, а не дам вам так легко тріумфувати над собою!» [176, т. 19, с. 79]. Така позиція засвідчує, що у свідомості військового будь-який конфлікт набуває конотації «ворог – напад – захист». Однак сприйняття розповіді про «сумнівний промисел» дружини як образів власної гідності не дозволило Антосеві зрозуміти підстави її вчинку, бо вироблені роками професійні категорії мислення, ментальність та аксіологія його мілітарного світу і середовища не узгоджувалися з поняттями цивільних порядків і неписаних законів, а часто й суперечили їм. Моральний імператив Ангаровича, який вкладається у формулу «честь понад усе», виявляє суворі канони військового чину, несумісні з приватним життям чоловіка, наражаючи його на глибокий конфлікт із власним сумлінням і найдорожчими людьми.

Гендерно маркованою є й *невербальна комунікація*, елементи якої особливо майстерно використовував Іван Франко для портретизації й характеротворення своїх персонажів, адже вона є «важливим засобом для відтворення внутрішньої експресії героїв» [187, с. 484]. «Чоловіки і жінки, – наголошує Леся Ставицька, – по-різному пізнають і лінгвалізують світ, у них різні стратегії мовної поведінки, у тому числі невербальної» [158, 146–148], тому наявна у мові диференціація відображається у художньому тексті й має свої особливості.

У працях Л. Ставицької [157], М. Бутовської [24], А. Піза [144] та Г. Крейдліна [105] виокремлено такі елементи невербальної комунікації: просодика (голосові характеристики мовця, інтонація); жестова поведінка, або кінесика (спілкування за допомогою міміки, жестів, рухів); тактильна поведінка, або гаптика (дотики й інші тактильні жести); візуальна комунікативна поведінка (мова погляду і виразу очей); ольфакторна комунікація (мова запахів); проксемічна комунікація (семіотичні і культурні функції простору комунікації – відстань, територія тощо); мовчання як комунікативно значущий компонент. Деякі з них Франко використовував частіше (кінесику, гаптику й візуальну комунікацію), до інших же звертався рідше.

Олександра Сербенська справедливо зауважила, що Іван Франко, пишучи про певну особу, відтворював деталі її мовної поведінки, просодичні засоби, підкреслював найбільш характерне в ній [153, с. 59]. Адже сила голосу, його тембр і темп мовлення як основні просодичні засоби парамовної поведінки можуть не лише слугувати маркерами прагматичної спрямованості мовленнєвого акту, а повідомити додаткову інформацію про характер, настрій і темперамент мовця, доповнюючи зорову картину зовнішнього вигляду. Голосові характеристики до того ж здатні розповісти про соціальний статус комунікантів. Наприклад, просодична поведінка людей із нижчим соціальним статусом може мати такі стереотипні риси: «швидкий темп мовлення, швидка реакція на слова партнера, тихий, покірний голос, невпевнена манера мовлення, що є свідченням комунікативного підкорення» [32, с. 12]. В оповіданні «Цигани» ром Пайкош звертається до жандарма «грубим, але смирним» голосом, називаючи його щоразу паночком, щоб підкреслити шанобливе ставлення та покору. Проте викликає цим зворотний ефект: «<...> в його плаксивім голосі і тім щохвиля повторюванім “паночку” жандарм добачав укритий насміх над своєю властю» [176, т. 16, с. 159]. Саме прагненням довести передусім самому собі спроможність реалізувати свою професійну владу мотивоване упереджене й жорстоке ставлення жандарма до гурту ромів, виражене в образливому звертанні «волоцюги» та характеристиці «погане стадо». Йому як особі, наділеній вищим суспільним становищем, свідомій свого авторитету, така комунікативна поведінка видавалася нормативною.

У розмові з підлеглими або у стратифікаційному діалозі чоловіки, які мають вищий статус, можуть використовувати імперативи, грізний і підвищений тон, повільний та акцентований тип мовлення, що помічаємо у розмові Андруся Басараба із Бенедом Синицею під час їхнього знайомства. Франко акцентує на Бенедевій рецепції Андруся як «грубоголосого велета», який почувався у хаті Матія, мов господар, що підкреслює й така проксемічна деталь як простір його комунікації з ріпниками: «<...> прикликував до себе то одного, то другого і шептав їм щось на вуха, сам не рушаючи з місця» [176, т. 15, с. 314]. До Бенедя Андрусь

звернувся «строгим голосом, мов суддя при допросі» [176, т. 15, с. 314], тим самим підкреслюючи своє лідерське становище в колективі.

У розмові Костя Дум'яка з чоловіками в шинку («Великий шум») підкреслено його вищий статус та авторитетність. Хоча Дум'як такий самий селянин, як і його співрозмовники, проте освіченість, обізнаність у суспільних справах та досвід військової служби підносять його до позиції лідера, слів якого потрібно дослухатися. У цьому йому допомагає також інтонація переконання та впевненості: «Пусте! – з *притиском* завважив Дум'як. – Що раз постановлено в цісарській канцелярії, того вже не вернеш. – Не діждуть того! – скрикнула вся компанія. – Діждуть! – *твердо сказав* Дум'як. – І не довго їм ждати. Відберуть нам ліси й пасовиська, то ми без худоби за два-три роки жебраки» [176, т. 22, с. 235].

Цікавим із погляду проксеміки є взаємозв'язок професійної діяльності та особистих зацікавлень чоловіка з його голосовими характеристиками, як-от в описі коваля Івана Гердера з «Основ суспільності»: «Гердер почне було зразу злегка, лагідно, напівіронічно, а дедалі з щораз більшим жаром та запалом перебирати різні болячки мужицького життя, різні недомагання мужицької думки, то голос його при тім стається *міцний та дзвінкий*, як наострена сталь» [176, т. 19, с. 194]. Або ж у стосунку до цього самого персонажа залежність сили голосу та комунікативної поведінки загалом від настрою і навіть ситості у момент комунікації: «Гердер був нині ще натще. В таку пору голос його робився *різкий*, слова летіли швидко і попадали в ціль, мов дрібний шріт. Тоді він не знав ніяких зглядів, говорив що думав і що чув, не дивлячись, як се кому сподобається» [176, т. 19, с. 204]. Тобто за допомогою різкого, міцного і дзвінкого голосу Гердера Франкові вдається підсилити його такий самий твердий і різкий темперамент, силу характеру, стійку життєву позицію й переконання і навіть легку зневагу до співрозмовника з намаганням вплинути на нього.

Жестову й тактильну поведінку Франко увиразнює здебільшого під час стратифікаційного діалогу, підкреслюючи за допомогою жестів і дотиків соціальне становище комунікантів, ставлення одне до одного чи ситуативне співвідношення сил. Доволі промовиста жестова поведінка характеризує взаємини начальника й

підлеглого в розмові будівничого з Леоном Гаммершлягом («Борислав сміється»): «Леон гордо відвернувся на знак, що бесіда скінчена. А будівничий, з кипучою злістю внутрі, кинув, що мав у руках і, натисши шапку на вуха та сплюнувши, пішов до Борислава» [176, т. 15, с. 341]. Привілейоване становище Леона дозволяє йому перервати розмову, відвернувшись від свого підлеглого. Натомість будівничий змушений змиритися і прийняти свою поразку, невдоволення від чого підкреслено жестом спльовування, який зараховують до «типових чоловічих жестів <...> у стані роздратованості й гніву» [135, с. 118]. Сплюваючи, можна також підкреслити свою зневагу до опонента, як це робить Сень Басараб, щоб принизити Бенедя Синицю: «Що там его слухати! – воркнув, сплюваючи, Сень Басараб» [176, т. 215, с. 477].

Ще один поширений серед Франкових персонажів жест – рукостискання. Воно може бути простим етикетним жестом під час вітання або важливою невербальною деталлю характеристики персонажів. Здебільшого рукостискання свідчить про паритетність або порозуміння між комунікантами, підкреслює домовленість у чомусь. У «Маніпулянтці», зокрема, простягнена батькові рука засвідчує солідарність Темницького-молодшого із його думкою про Целіну як легковажну дівчину, яка, прикидаючись емансипанткою, приховує свій зв'язок із таємним шанувальником Стоколосою. «Якби ти побачив, що се за Адоніс! Чистий орангутанг. А наша панна емансипантка, бачиться, зовсім-таки до нього прихильна <...> Одним словом, прошу пана доктора, не кожда тота весталка, що в довгій сукні ходить <...> Замість відповіді доктор подав батькові свою широку долоню. Оба ті чесні чоловічки порозумілися цілковито» [176, т. 18, с. 53] – наведена сцена вперше виявляє істинну натуру Темницького як спокусника й ловеласа, яка повністю розкриється лише наприкінці твору. У «Перехресних стежках» рукостискання є актом ділової змови, який «легітимізує» нечесну домовленість владної верхівки міста та водночас підтверджує їхню впливовість і статусність: «Граф мовчки подав руку йому, а потім президентові. Всі три панове поєднались. Се поєднання запечатало справу реформи повітових кас і справу Гриця Галабурди» [176, т. 20, с. 348]. Подана для рукостискання братам Басарабам

долоня їхнього товариша Прийдеволі в романі «Борислав сміється» стає підтвердженням цілковитої довіри, що межує з підкоренням, довірянням свого життя іншому, сильнішому чоловіку. У контексті цього твору рукостискання стає ознакою емпатичності, побратимства, скріпленням братніх уз, готовністю до самопожертви заради спільної справи: «Прийдеволя зірвався і подав руку братам Басарабам. – Ось моя рука, – сказав він, – я з вами, хоч і до могили! Що буде, про те я не дбаю, а що скажете, те зроблю» [176, т. 15, с. 477].

Потиск руки жінці свідчить про товариське ставлення до неї, є ознакою паритетної комунікації, а також виконує роль формального етикетного привітання під час знайомства, нічим не відрізняючись від чоловічого рукостискання. Втім, якщо замість потиснути жіночу руку, чоловік цілує її, то свідомо надає ситуації спілкування нової почуттєвої тональності. Поцілунок руки може виражати як повагу, наприклад, до господині дому, так і посилати жінці сигнал про те, що вона його цікавить. Зміна ситуації спілкування або ж ставлення до жінки передусім виявляється у невербальній поведінці чоловіка – жестах, поглядах і дотиках, що можемо простежити на прикладі невербальної поведінки доктора Темницького у «Маніпулянтці». Вирішивши закохати Целіну в себе і спокусити, він змінює тактику спілкування з нею з увічливо-формальної на інтимну, підкресливши це поцілунком руки: «Целя звичайно подавала йому руку, яку він стискав по-товариськи. Але сьогодні доктор, уклонившись, прудко підніс її руку до уст і поцілував. Целя почувла гарячий дотик його уст і шарпнула руку як опарена, при чім густий рум'янець залив її лице аж по вуха. А доктор, мов і зовсім нічого не бувало, спокійно обернувся і сів на своїм місці» [176, т. 18, с. 47–48]. Описана невелика сцена промовисто розкриває характери обох персонажів, підкреслюючи дівочу гордість і водночас сором'язливість Целі та прагматичний інтимний розрахунок щодо неї Темницького.

Дослідниця комунікативної поведінки персонажів у прозі Франка Марія Гавриш зауважує, що «особи, які домінують, виявляють більшу свободу дотику – як приятного, так і карального, оскільки тіло підлеглого є для них місцем різних дій» [32, с. 12]. Тому можна говорити про дотики як про статусні жести, які

виражають соціальну субординацію. Скажімо, граф Альфонс, якому в суді як захисник селян опонував Владислав Калинович («Лель і Полель»), у розмові «сміючись поплескав Владка по плечі» [176, т. 17, с. 423]. Цим жестом він промовисто підкреслив висловлену перед тим грубувато-жартівливу похвалу його адвокатській промові, а, по суті, зіронізував над його адвокатськими ілюзіями про виграну справу. З боку графа це був жест владності і затаєної іронії з наміром продемонструвати свою соціальну вищість. Натомість у відповідь Владко лише тактовно поклонився й подякував, не сміючи сперечатися.

Є. Ільїн вважає, що чоловіки розглядають дотик як інструментальну поведінку, на відміну від жінок, для яких дотик є виявом приязності. На його думку, чоловічий дотик «можна інтерпретувати як доброзичливий жест або як зловживання владою» [78, с. 189–190]. У першому випадку дотик до співрозмовника має викликати його прихильність, налаштувати на подальше позитивне спілкування. Панич Никодим («Гриць і панич»), наприклад, зустрівши після багатьох років свого давнього приятеля Гриця у формі вояка австрійської армії, проти якої зібрався організувати повстання, намагається повернути свою попередню дружбу й довіру до себе, щоб Гриць не розкрив його плану. Для цього він цілком обдуманно апелює до його доброти й попередньої відданості, а для встановлення ближчого контакту бере «його обі руки в свої долоні» [176, т. 21, с. 227].

В «Основах суспільності» – навпаки, панич Тадзьо бере за руку незнайому йому дівчину, виявляючи своє домінантне становище, й починає запрошувати приєднатися до їхнього чоловічого товариства, чим лякає її. Вона хоче втекти, але наштовхується на протидію інших паничів. Далі, розізливши їх своєю непідступністю й вольовим опором, Маланка наражається на брутальніші дії – їй заламують руки, б'ють та врешті гвалтують.

Ежен («На вершку») як господар апартаментів, у яких відбувається дія твору, підкреслює свій статус не лише словами й тоном («Поволі, Сімон, – дався чути *рівний* голос Ежена, – поволі! Я тут господар, не ти!» [176, т. 15, с. 174]), а й вираженою тактильною поведінкою. Зокрема, його рука «хопила» руку Сімона й

рвонула ним, щоб не дати вдарити старого репортера, далі він «віддалив рукою Маню», яка намагалася його за це поцілувати, та «присунув крісло і всилював старого, щоб сів та припочив на часок» [176, т. 15, с. 178–179].

Ще одним комунікативно значущим елементом, що характеризує персонажа не гірше, аніж розлогий діалог чи авторська ремарка, є мовчання, яке має різне прагматичне забарвлення. Як наголошує Марія Зубрицька, мовчання однаково можна розглядати і як комунікативну перерву, і як комунікативний розрив чи комунікативне непорозуміння, а у тканині художнього тексту воно може виражати межові ситуації, що не підлягають повній адекватній вербалізації, наприклад подив, страх, гнів, обурення [77, с. 168–169]. Показовою є мовчазна реакція Микитича («Микитичів дуб») на зникнення Напуди, яка мотивує латентну, неословлену сюжетну колізію – Напудину вагітність від того-таки Микитича («За плечима Анни стояв Микитич і *мовчки* дивився на все» [176, т. 15, с. 103]), – та на докірливий коментар Анни про невтручання у виховання її сина Митра («Микитич скривився, мов перець розкусив... осміхаючися насилу, якось прикро» [176, т. 15, с. 103]). Його мовчазна реакція та виражена міміка свідчать про бажання приховати гріховний зв'язок із неповнолітньою наймичкою та пряму причетність до її зникнення, щоб уникнути пересудів і не псувати своєї репутації серед односельчан, особливо після коментаря-натяку Анни: «А що кумові Микитичеві до мене та й до мого хлопця! <...> Може, то його?» [176, т. 15, с. 103], який міг спровокувати подальший неприємний для нього діалог.

В оповіданні «Моя стріча з Олексою» мовчання є лейтмотивною ознакою неналагодженої комунікації двох родичів, які після довгої розлуки намагаються порозумітися й розповісти один одному про своє життя за цей час. Для Мирона Сторожа мовчання означає неспроможність вербалізувати свій емоційний стан, дібрати адекватне слово, яким можна донести опонентові – своякові Олексі Сторожу – свою думку: «Мовчу, бо що маю казати? Виджу, що й ти повірив тим брехням, які про мене рознесли. Зачну правдатися, то скажеш, що брешу» [176, т. 15, с. 52]. Мовчання Олексі Сторожа – внутрішньо-рефлексійне, він мовчить у задумі, обмірковуючи й аналізуючи почуте, сумніваючись, чи варто цьому вірити:

«Олекса мовчав. Помимо густого змроку, видно було по цім, що думка в голові заворушилася, що старається поняти і розміркувати собі все, що чув» [176, т. 15, с. 55]. Експресія чоловічого мовчання має потужний психологічний потенціал, збуджує внутрішню розмисловість, симптомує про емоційну рівновагу чоловіка.

Мовчання в комунікативній поведінці соціально нижчих мовців є вираженням поваги, покори, небажання конфліктувати. Це певний субординаційний жест. Соціально вищі комуніканти використовують мовчання як відповідь на етикетні акти, що є ознакою зверхнього ставлення до співрозмовника, відмовою підтримувати контакт [33, с. 100]. Змовчати, щоб виявити покору через свій нижчий статус у розмові з паном змушений Бенедьо Синиця, виявляючи комплекс своєї соціальної меншовартості: «В Бориславі?.. Млин паровий?.. – зачудувався Бенедьо, а далі змовчав, не сміючи вдаватись з таким паном у розмову» [176, т. 15, с. 300]. Мовчазна реакція у розмові з жінкою може свідчити про захоплення нею, а тому небажання їй суперечити, або й більше – свідоме підкорення її магнетичному впливу. Це засвідчує реакція Максима Беркута на прагнення Мирослави нарівні з ним та іншими чоловіками брати участь у полюванні: «Максим вкінці замовк і мусив учинити її волю. Та й чи міг спротивитися тій дивній, чарівній дівчині?» [176, т. 16, с. 14].

Аналізуючи різноманітну мову поглядів як візуальних характерологічних маркерів у Франковій прозі, А. Швець пише, що «в погляд людини Франко вкладає глибоку психологічну суть, інформацію про внутрішню природу, генезу характеру. Іноді деталь погляду є художньо виразнішою й змістовнішою, аніж цілісне відтворення психологічного стану в загальному портретному описі» [188, с. 150–151]. Найбільш промовистим є погляд чоловічих персонажів у момент гніву або іншого сильного почуття, коли вони хочуть висловити своє невдоволення, образу, злість чи рішучість. Для їх відтворення Франко часто використовував метафоричні описові форми на позначення «горіння» в очах, на що також звернула увагу А. Швець, зокрема в описі Стальського («Перехресні стежки»): «<...> акцентуація характерологічних рис прочитується у “вогненному” погляді Стальського <...>

Вогонь “дикої злості”, що випромінюється в очах, найповніше розкриває садистичний комплекс» [188, с. 159] цього персонажа.

В інших творах теж натрапляємо на схожі візуальні деталі. Очі Готліба Гольдкремера («Борислав сміється») «заярілися рішучим огнем» [176, т. 15, с. 470], коли він почув від матері пораду, як можна змусити Леона Гаммершляга віддати за нього свою доньку Фанні – підпалити Леонову фабрику і зробити його банкрутом. Така реакція на божевільну і жорстоку материну ідею підтверджує й не меншу жорстокість Готлібової натури та успадковані від матері маніакальні риси.

Метафорика «вогню» виражає стан гніву персонажа й у творі «*Odi profanum vulgus*». Лице заграничного політика Вікентія «було червоне», а очі «палали гнівом», коли він побачив, що баба, яка утримувала його позашлюбного сина, привела хлопчика до нього на роботу, будучи неспроможною «довше держати його» [176, т. 21, с. 86]. Оскільки син був для Вікентія нагадуванням про гріхи молодості, які дисонували зі створеним за багато років образом сім'янина, інтелігента й поета, Вікентій не зміг навіть дивитися на малого, він «зиркнув на хлопчика, але зараз же відвернувся» [176, т. 21, с. 86]. Використовуючи прийом контрасту, Франко підкреслює лицемірну натуру «заграничного політика», виражену в його погляді, протиставляючи йому вираз «несмілого, заляканого, благального, покірного і докірливого погляду великих ясних дитячих оченят» [176, т. 21, с. 87] знехтуваного й відкинутого сина.

Натрапляємо у Франка й на своєрідну дуель поглядів, під час якої один зі співрозмовників намагається силою і магнетизмом свого взору підкорити собі іншого, морально принизити або залякати його, чинячи при цьому потужний емоційний вплив. У такій візуальній грі «хто кого передивиться» між паном Годієрою і Костем Дум'яком («Великий шум») виграє останній: «Почувся голосний регіт зібраного люду, і Годієра поглянув на Дум'яка таким оком, як на свого смертельного ворога. Дум'як завважив се добре, але сидів спокійно при столі та слухав дальшої промови» [176, т. 22, с. 304]. Він витримав погляд і виявив стійкість та мужність, не відвівши своїх очей і продовживши розмову. Натомість Гриць Тимків («Гриць і панич»), впіймавши на собі погляд очей польського

генерала, які «робили більше враження очей їдовитої гадюки, ніж чоловіка» [176, т. 21, с. 279], не зміг у них прямо глянути і «похилив очі з таким чуттям, немовби його впечено в саму душу» [176, т. 21, с. 279].

Прямий невідведений у розмові погляд є свідченням певності себе, твердості характеру, маскулінної енергії. Так, у «Батьківщині» оповідач двічі зустрічається зі своїм шкільним товаришем Моримухою з інтервалом у понад десять років. Під час першої зустрічі він помічає, що «його очі немов уникали вашого погляду, вони спочивали, вперті десь у одну точку, в якусь далечінь, немов відси визирали когось» [176, т. 21, с. 402]. Далі він дізнається про палке, проте нещасне кохання Опанаса, його складну долю. Побачивши його наступного разу, він уже зауважує неабияку зміну, зокрема й у візуальному контакті: «держався просто, був статний і крепкий, говорив сміло. Давнього зляканого погляду, меланхолійного зітхання не було і сліду. Се був, очевидно, чоловік, який знав, що і пощо робить, а чуючи за собою совісну і позитивну працю, глядить кожному сміло в очі»» [176, т. 21, с. 421]. Причиною такої трансформації стало те, що Моримуха у праці за покликанням, у відчутті своєї місії задля просвіти селян, у «ненастанній боротьбі з властями» віднайшов своє життєве призначення і внутрішню цілісність.

На думку дослідниці невербальної комунікації Оксани Теслі, пильний погляд, властивий чоловікам, «є демонстрацією сили, упевненості, влади, домінуючого становища» [166, с. 264]. Проте він також може свідчити про зацікавлення співрозмовником, увагу до його зовнішності чи розумових здібностей. Пильне вдивляння у жінку, довгий прямий погляд на неї натякає на сексуальний потяг, бажання зблизитися: Андрій («Петрії і Добошуки») «<...> кожного дня частіше поглядав на Дозю <...> глибоко в серце молодця проникли ті блискучі погляди, а його очі викривали з кожним днем більше краси і преїмуществ в лиці і характері панни Кралінської» [176, т. 14, с. 141]. Целя («Маніпулянтка») не раз ловила на собі «огнестрільні погляди» і чула «вліплені в себе прошибаючі очі» [176, т. 18, с. 51] доктора Темницького, від чого їй ставало ніяково, і це зовсім не спонукало до зближення, навпаки – такий вияв уваги вона

сприймала з тривогою, відчуваючи, що «не зобов'язана підлягати їм [батькові і сину Темницьким. – *К.Ш.*]» [176, т. 18, с. 36].

Застосовує Франко й комплексну невербальну характеристику мовця в поєднанні з чіткими вербальними маркерами його комунікативної поведінки. Такий прийом має більше переваг, ніж поодинокі використання тих чи тих невербальних засобів, і допомагає повніше розкрити вдачу персонажа. Психотип Маріанна («Звичайний чоловік») як азартного й легковажного «жевжика», який у житті прагне лише наживи, увиразнено на кількох рівнях. На лексичному – це найуживаніші слова, які відображають картину його світу, – «процент», «не дарую», «обривки», «тисячі». На рівні невербальної комунікації – «сухий горляний сміх» [176, т. 15, с. 27–28] як вираження самовпевненості й цинізму, а також деталь блиску очей, характерного для азартної людини.

Синкретизм просодичних, кінетичних та візуальних деталей під час розмови з громадою виразно характеризує зверхню й домінуючу комунікативну поведінку Тугара Вовка («Захар Беркут»): «<...> слова ті сказані були різким гордим голосом, котрим боярин, очевидно, хотів показати громаді свою вищість. Притім він не дивився на громаду, але обертав у руках свій топір і немов любувався блиском його вістря та обуха, показуючи явно, що глибоко погорджує цілою тою радою» [176, т. 16, с. 52]. Відвернений від громади, колективного співрозмовника, погляд свідчить про нечесність намірів Вовка, його лицемірство і нещирість. Натомість він дивиться на сокиру, яку тримає в руках. Вона не лише надає його образу в повній військовій амуніції грізного й войовничого вигляду, а й стане важливою сюжетотвірною деталлю, адже саме цією сокирою під час зборів він розсіче голову воякові Дмитру, який хотів розкрити правду про нього, після чого буде змушений тікати, щоб уникнути громадської помсти.

У прозі І. Франка мовленнєві партії можуть розповісти про персонажа не менше, ніж коментарі наратора. Письменник наділяє чоловіка цілісною мовленнєвою характеристикою та оперує засобами невербальної комунікації, щоб повніше передати його соціальну належність, психологічні особливості та моральні риси. Мовленнєва репрезентація персонажа через стратегію, тактику

мовлення, найтипівіші комунікативні ситуації із залученням характеристичних лінгвальних деталей – лексичних домінант, фонологічних ознак, стилю і манери мовлення – у Франковій прозі насажена важливим художньо-психологічним потенціалом.

3.2. Маскулінність у жіночій рецепції

Для відтворення повноти внутрішнього світу своїх персонажів Іван Франко поєднував різні способи психологічного зображення, вдало чергуючи відавторські портретні деталі із самохарактеристикою героя та його описами, поданими крізь рецепцію інших героїв. Саме спосіб оприявлення зовнішності, характеру, психологічних особливостей одних персонажів через сприймання їх іншими, є одним із найскладніших та водночас найцікавіших для дослідження, особливо, якщо сфокусувати увагу на міжгендерній рецепції, зокрема маскулінності у сприйнятті жінки.

Описуючи чоловіка очима жінки, Франко застосовує різні техніки психологічного аналізу. В одних випадках це лаконічні враженняві портрети, в інших – розлогі психологічні описи, в яких жінка аналізує мотиви поведінки чоловіка, його аксіологію й життєві настанови, своє місце в його житті. Водночас через призму жіночої рецепції чоловіка увиразнюється й психологія, моральні установки й життєві запити самої жінки. Позаяк, акцентуючи в чоловікові такі стереотипні асоціативні атрибути маскулінності, як фізична сила, розвинена тілесність і зовнішня харизма, жінка виявляє і власний естетичний смак та фемінні вподобання.

У деяких Франкових творах поглянути на одного персонажа ми можемо очима двох жінок, кожна з яких приваблюють різні аспекти його маскулінності. Саме в такій дуальній рецептивній моделі розкривається образ Бориса Граба («Не спитавши броду»). Для пані Міхонської, дружини улюбленого шкільного вчителя Бориса, юнак став передусім об'єктом сексуального потягу, який спокусив хтиву жінку-вамп енергією молодості, духовного запалу й красивої тілесної організації: «Свіжість в цілій появі Бориса, та повнота сили і певності себе, що проявлялася в

кождім його руху, – чи не те іменно найбільше звернуло на нього очі пані Міхонської» [176, т. 18, с. 342]. Палку і жваву натуру Міхонської приваблювала юнацька сором'язливість Бориса та, водночас, його хлоп'яча дикість, чого бракувало її старшому й спокійному чоловікові: «Та й гарячі ж ви, пане Борисе! <...> Ах ви, дикий, дикий» [176, т. 18, с. 342–343]. Наступна зустріч Бориса з пані Міхонською відбувається через багато років, коли обоє подорослішали, різні життєві обставини вплинули на їхні характери й поведінку. Тож закономірно, що відбулася зміна й у сприйнятті Бориса. Для ще молодої самотньої вдови він набув нового статусу – уже не стихійного флірту, а прагматичного розрахунку на нього як потенційного чоловіка. Вона помічає, що Борис – «хлопець нічого собі, простенький, як і тоді був, тільки виріс, змужнів <...> Доктор медицини, за пару літ буде мав свій власний, хліб, значить... Значить, під кождим зглядом славно штука» [176, т. 18, С. 419–420]. У новому матримоніальному фокусі сприйняття маскулінна привабливість Бориса для Міхонської уже ґрунтується не на юнацькій привабливості й спокусливій «дикості», а на його чоловічій мужності і потенційній спроможності заробити собі на хліб, щоб утримувати сім'ю та довести до пуття їхнє з батьком господарство: «От коли б мужчина, та молодий, та розумний, енергичний, то можна б ту жити, – ох, і як гарно жити!» [176, т. 18, с. 441].

В іншому світлі постає Борис для молодої панянки Густі, для якої важливі його моральні риси та шляхетність: «Сей Граб видається мені серйозним і розумним чоловіком, несклонним до забави і до мрій» [176, т. 18, с. 362]. Окрім того, притаманні Густиній натурі ідеалізм та романтизм екстраполюються й на його образ, в якому вона полюбила «більш патріота і народовця, ніж мужчину» [176, т. 18, с. 461]. Отже, кожна із закоханих у Бориса жінок проєктує на нього власну життєву стратегію, «облюбовує» в його особі ті риси маскулінності, які вважає пріоритетними для себе та близькими власному душевному укладові.

У «Маніпулянтці» та «Лелі і Полелі», навпаки, у центрі любовного трикутника постає дівчина, яка обирає між двома чоловіками, і саме через її сприйняття читачеві розкриваються риси їхньої маскулінності. У цих творах Франко акцентує на тому, що чоловіча зовнішність може бути таким самим

виразником стереотипів, як і асоційовані з маскулінністю сміливість та впевненість. Адже в обох творах дівчата симпатизують красеням-брюнетам із чорними блискучими очима – Владкові Калиновичу й доктору Темницькому – і зовсім не вважають привабливими рудого Семіона Стоколосу і блондина Начка Калиновича. Такі вподобання можна пояснити ще й народнопоетичними уявленнями про чоловічу красу, за якими «чорні брови, карі очі, біле личко вважалися окрасою не лише дівчини, а й хлопця <...> Пріоритет надавали чорнявим, а руді вважалися негарними» [80, с. 88–89].

Вибір потенційного партнера з-поміж двох претендентів для Целіни та Регіни автор мотивує жвавистю й енергійністю самих дівчат, які шукали відповідних рис у чоловіках, тому й ігнорували залицяння тих, у кого їх не знаходили. Регініну «живу, вразливу й здорову натуру» [176, т. 17, с. 381] більше притягав до себе Владко Калинович – такий же «жвавий, сміливий, рішучий» [176, т. 17, с. 381], як і вона сама, і не викликав жодної симпатії його «якийсь ніби наполоханий, заїкуватий» брат Начко. Майже дослівно пояснено й вибір маніпулянтки Целіни: «Целя, сама молода, здорова і вродлива, любила всюди красу і грацію» [176, т. 18, с. 44], тому їй більше імпував Темницький – «високий, плечистий, сильно збудований мужчина, з правильними обрисами лица, з буйним темним заростом» [176, т. 18, с. 37], ніж «згорблений і немов розломаний» [176, т. 18, с. 44] Стоколоса, у зовнішності якого вона запримітила хіба «блукаючий вираз очей, ніс розплющений і руде волосся» [176, т. 18, с. 44]. Відштовхувало Целіну у Стоколосі й те, що він не виявляв достатньо наполегливості й сміливості під час залицянь, тому й удостоївся від неї зневажливого й іронічного порівняння з «галяретою» та «непотребом». Проте, як вдало зауважила А. Швець, «на тлі фрустрованих любовних очікувань у своїх взаєминах з Темницьким “живий темперамент”, “дитяча душа” і “золоте серце” Целіни згодом іманентно виявляють захоплення шляхетною поведінкою Стоколоси навіть попри всю “ненатуральність таких відносин”, абсолютно трансформуючи уявлення дівчини про мужчин та гендерну аксіологію» [191, с. 18].

Ситуацію оманливого першого враження про чоловіка під впливом його привабливої зовнішності й уміння зачарувати своїм потужним маскуліним магнетизмом Франко розгортає і в повісті «Великий шум». Ще до зустрічі з графом Ошустовським усе почуте про нього від батька «чарувало дівочу уяву» [176, т. 22, с. 292] Євгенії, адже пан Субота розхвалював перед дочкою його фізичний і моральний розвиток, малюючи їй ідеальний образ маскулінності: «Геркулічна постать, мужеська краса і вихованням здобута грація та легкість рухів, значна освіта і скінчена досконалість товариських форм у високім стилі» [176, т. 22, с. 292]. При особистій зустрічі з Ошустовським Женя пересвідчується у правдивості батькових слів, адже попри страх перед «його силою, його красою і його могутньою волею» [176, т. 22, с. 293], граф їй «заімпонував незвичайно». Мар'яна Гуга зауважує, що «ідіома “геркулічна постать” є антитезою до внутрішньої сутності графа Ошустовського, за позірною вродою якого приховано епатажне амплуа розбещеного тирана й гультя» [53, с. 124], яке розкривається Євгенії уже після одруження з ним. Також погоджуємося з її висновком, що «психопатологію деморалізованої графської сім'ї автор протиставляє ідилії власне української родини» [53, с. 124] – Жениної сестри Галі та її чоловіка Костя Дум'яка.

На відміну від своєї сестри, Галя вийшла заміж не під впливом батькової настанови та сильного першого враження від знайомства із нареченим, а обрала собі судженого, якого знала не один рік, і в якому цінувала передусім його людські риси й життєвий досвід: «Він, як на свій стан, досить освічений, бувалий у світі, гордий і самостійний, сильної волі і смілий у своїх словах і вчинках» [176, т. 22, с. 265]. Не поступався Дум'як Ошустовському й у фізичній силі та красі, адже «велетенська фігура» та «здоровенні чорні вуса» робили його не менш привабливим у жіночих очах. Втім, Галя не вдається до такого прискіпливого візуального «сканування» свого судженого, як Женя. Бо надає перевагу красі внутрішнього світу Костя, його потенційній маскулінності в характерологічному вимірі.

Для Олімпії Торської («Основи суспільності») мотивом її потягу до Нестора Деревацького – учителя її молодших братів, русина, який для неї, польської панночки, аж ніяк не міг бути вигідною любовною партією, стали його інтелектуальні й ораторські здібності. Його «світлий ум», «могучі чари» мови й «дивна мелодійність» слів, які відкрилися перед нею, коли слухала його лекції, вирізняли Нестора з-поміж інших залицяльників – «молодих елегантів». Тому ця деталь характеристики Нестора особливо увиразнюється протиставленням до його непоказної, цілком звичайної зовнішності: «не то що некрасивий, а так собі, непоганий та й нічим особливим не визначається» [176, т. 19, с. 148]. Надалі Франко ще більше підкреслює важливість Несторового таланту, не давши йому розкритися. Адже, переживши розлуку з Олімпією, він покинув свої лекції, перебрався у далеке гірське село і став священником, де повністю морально й духовно деградував, зациклившись на накопиченні багатства. Коли через довгий проміжок часу він знову зустрічається з Олімпією, то викликає в неї лише жалість й огиду: «Його очі колись такі палкі, такі ясні і блискучі, з котрих так і говорив світлий ум, так і ясніла щирість та доброта, тепер погасли, запалися глибоко і бігали в ямках, мов сполохані. Чари його бесіди щезли без сліду <...> він раз у раз путався в словах, гикався, уривав на половині речення» [176, т. 19, с. 152]. Зовсім іншим поглядом дивиться Олімпія на жандарма Шеремету, їй доволі несподівано відкривається його тілесна маскулінна привабливість: «Тільки тепер уперве пані Олімпія запримітила, що сей жандарм був дуже вродливий мужчина і що будь на нім замість жандармського мундира батистова сорочка і тонке дороге вбрання, будь він не жандарм, а який-небудь вельможний граф або барон, він робив би фурор, за ним пропадали б дами» [176, т. 19, с. 319]. Враження, під яким перебувала Олімпія від цього відкриття, підсилюють ще й деталі його портрета: «високий статний мужчина, з чорними довгими вусами, довгим простим носом, чорними блискучими очима, з широкими рум'янцями на здоровім лиці, осмаленім сонцем» [176, т. 19, с. 319]. На тлі колишнього чоловіка-тирана, прикутого до ліжка, та слабосилого і здитинілого попа Нестора Шеремета вирізнявся чоловічим

«здоров'ям, силою і енергією», що й привернуло увагу Олімпії до його привабливої зовнішності та вольової і рішучої натури.

Особливо зачаровує Франкових героїнь запал та енергія, притаманні чоловікам, які фанатично захоплені якоюсь справою, ідеєю чи навіть самою жінкою. Сам Франко, намагаючись зрозуміти жіночу логіку, по-своєму трактує її та голосом наратора у «Бориславі сміється» констатує: «Безумно відважна, сліпа гарячість часом – а може й завсіди – подобається жінчинам, наводить їх на думку о сліпим безграничнім прив'язанні і посвяченні» [176, т. 15, с. 419]. Такі моменти він часто підкреслює за допомогою деталі погляду: чоловічі очі «блищать», «горять», «іскряться», випромінюючи найрізноманітніший спектр емоцій – від обожнювання й готовності пожертвувати всім заради жінки («Батьківщина») до божевільного фанатизму («Борислав сміється»). Привабливим в очах повії Киценьки Опанас Моримуха («Батьківщина») стає у той момент, коли сміливо й рішуче заявляє їй: «Все віддам, щоб допомогти тобі!» [176, т. 21, с. 414]. Щоб заохотити юнака підтвердити свої слова реальними діями і ще більше прив'язати до себе, вона хвалить його за це і винагороджує поцілунком: «А ти навіть гарний, коли не киснеш. Люблю такий запал у молодих хлопців. Дай уста» [176, т. 21, с. 414].

Екзальтоване захоплення, що межує з фанатичним бажанням володіти дівчиною, зробити її своєю («від першого разу, коли-м її побачив, почув я, що без неї жити не можу... вона мусить бути моя» [176, т. 15, с. 351], «радше вму, ніж вона мала б бути не моя» [176, т. 15, с. 442]) особливо захоплює Фанні («Борислав сміється») у Готлібові. Проте в її сприйнятті постать Готліба набуває рис ідеалізованого романтичного героя, витвореного власною фантазією: «гарячий, енергійний, не знаючий завад, ні перешкод, мов і справді який всемогучий королевич <...> зовсім не подібний до тих блідих, мізерних, боязливих і смішних кавалерів, яких вона досі бачила» [176, т. 15, с. 440]. Тож навіть момент, коли Готліб виявляє перед дівчиною свою істинну дику натуру, викликає у неї благоговіння: «почервонів, як буряк, його очі почали заливатися кров'ю, лютість затамувала йому дух. Фанні дивилася на нього, мов на святого. Ніколи він не

видався їй таким хорошим і принадним, як в тій хвилі дикої лютості» [176, т. 15, с. 468]. У хлопцеві її вабило передусім те, що вирізняло його з-поміж знаних їй кавалерів, а саме сильні й неприховані почуття до неї, непередбачуваність, стихійна пристрасть та молодечий порив. На відміну від тих «панів еманципованих» з їх «малп'ячим надскакуванням, в котрім виразно виднілося більше ушанування для батькового маєтку, ніж для її прикмет» [176, т. 15, с. 469], у Готліба вона розгледіла щирий інтерес до неї самої, що тішило її дівочу гордість і розважало в її «бездільній самоті».

Негативної конотації у жіночій рецепції чоловіка як любовного партнера набувають як надто юний вік та недосвідченість, так і старість та фізична неспроможність, що вербально підкреслюють лексеми «молокосос» і «нездара». З листа-сповіді Мані («Сойчине крило»), у якому вона розповідає Массіно про чоловіків, з котрими її звела доля, ми дізнаємося не лише коротку характеристику кожного з них як певного маскулінного типу, а й вичерпні та промовисті портретні деталі, що допомагають його візуалізувати. Наприклад, інфантильність і слабохарактерність Генрися, які Маня узагальнює словом «нікчемність», вона передає, не лише називаючи його «молокососом», а й підкреслюючи це описом його фемінної зовнішності: «дівочо-невинне лице», «рум'яний, ніжний як панночка» [176, т. 22, с. 72]. Антиподом Генрися у сприйнятті Мані постає лідер їхньої ватаги Зигмунд, закоханий в неї до нестями. Мані імпонували його сила, інтелігенція й енергія як ватажка, хоча лякав могутній вигляд. Коли ж Зигмунд постав перед нею як чоловік, який прагне з нею фізичної близькості, їй відкрився його реальний, вже не «окружений тайною і недоступністю», портрет: «негарний з лица, старший літами, з грубими, малокультурними привичками та манерами» [176, т. 22, с. 85].

У новелі «Неначе сон», характеризуючи свого сина, мати розглядає його з погляду потенційного продовжувача роду. Їй як берегині сімейних традицій хочеться мати здорових нащадків, тим паче, що молода невістка у розквіті жіночого здоров'я може їх подарувати. Проте набагато старший за неї чоловік не здатний реалізуватися як батько, за що мати називає його «нездарою». І. Ігнатенко

зазначає, що традиційно в Україні «статева спроможність впливала і на соціальний статус чоловіка, адже імпотенція була однією з вагомих причин для розлучення» [80, с. 166]. Тому свекруха заохочує невістку до любовних пригод на стороні, дає своє благословення на стосунки із мандрівним дяком Нестором – «ідеалом сільського красеня» – щоб майбутній онук успадкував від нього «золоту голівку». Погоджуємося з думкою М. Легкого, що Франко у цьому творі «піднімає проблему суспільної opinio щодо фізіологічної, сексуальної негармонійності шлюбу. За позицією свекрухи визирає погляд автора на це питання. Жінка, котра не знаходить щастя на шлюбному ложі, має право шукати його деінде» [114, с. 76].

Що цікаво, у новелі Франко характеризує чоловіка не крізь призму сприйняття його дружини, а саме через критичний погляд матері. Натомість в «Основах суспільності» мати Олімпія, навпаки, глорифікує свого сина, розхвалює його «золоте серце й благородну душу» [176, т. 19, с. 180], виявляючи свою екзальтовану материнську любов, хоч об'єктом цієї любові є син-гультай. Та все ж дешифрація критики властива і їй. Олімпія вважає, що Адаш ще надто молодий і не реалізувався у житті, проте «з нього може вийти і, дасть біг, вийде ще дуже гарний чоловік» [176, т. 19, с. 180]. У її розумінні «гарний чоловік» – це альфонс, адже основою, на якій Адаш має формувати свою чоловічу ідентичність, на її погляд, є «не наука, не знання, не служба, а красота і товариські таланти» [176, т. 19, с. 182], тобто вміння подобатися жінкам і підкорювати їх. Виховавши інфантильного, егоїстичного й розбещеного сина, Олімпія лише підживлює його егоцентризм, потураючи розгульному способу життя, щоб заводити нові знайомства та врешті знайти собі добру партію для одруження.

Детальніше розкрити жіночу рецепцію чоловіка Франко намагається в тих творах, де оповідачкою є сама жінка («Різуни» та «Між добрими людьми»), або коли оповідь жінки інкорпоровано у текстову структуру у формі листа – («Сойчине крило» та «Великий шум»). Саме такий спосіб нарації психологічно точніше передає жіночу мотивацію вибору партнера й дає змогу окреслити гендерні відмінності жіночої і чоловічої аксіології. Втім, навіть пишучи від імені жінки, автор-чоловік не може сповна проникнути у фемінну психологію й зрозуміти всі

тонкощі жіночого сприйняття чоловіків. Адже його міркування завжди матимуть вигляд «подвійної лінзи».

З листа Мані до її подруги Касі («Різуни») ми дізнаємося про хлопця Броніслава, якого батько хотів посватати до дівчини. Коротка характеристика, у якій Маня підкреслює позитивні риси Броніслава («хлопець гарний, рослий, веселий»), спрямована на те, щоб на цьому тлі показати головний для Мані недолік його як потенційного жениха. Адже в матримоніальній концепції Мані фізична краса й веселий норов хлопця не компенсують його негативних рис: Броніслав – «хлопчисько ні до чого <...> лінюшисько, лиш дівчатам голови завертати вміє» [176, т. 21, с. 200]. Пояснення цілком логічне і підтверджує дослідження багатьох соціологів та психологів про те, що під час вибору партнера чоловіча краса як чинник привабливості сильно поступається особистим рисам. У книзі «Антропологія статі» Марія Бутовська наводить дані гендерних досліджень із 37 країн, які підтвердили, що жінки надають більшого значення забезпеченості та соціальному статусу партнера, ніж його зовнішності [22, с. 147].

Вдається Франко і до засобу внутрішнього мовлення та психологічного монологу в стані особливої душевної тривоги жінки, коли вона роздумує над своїми стосунками із чоловіком чи намагається пояснити або передбачити його дії, проявляючи емпатію. У такому стані жінка максимально відверта із собою, тому ословлює найменші деталі й намагається їх проінтерпретувати. Психологічний та фізіологічний портрет Антося Ангаровича («Для домашнього огнища») динамічно розвивається упродовж твору через споглядання та роздуми про нього його дружини Анелі. Щойно після повернення Антось випромінює щастя від зустрічі з дружиною, якої не бачив багато років. Жінка помічає його запал, навіть сексуальний потяг до неї, і теж відповідає йому взаємністю – сідає Антосеві на коліна, закручує його вуса й жартує. Ця ідилічна картина слугує контрастом до подальших негативних змін у взаєминах подружжя та сприйнятті одне одного. Коли чоловік пішов із дому, Анеля наодинці, підозрюючи, що в місті він може дізнатися правду про її злочинне ремесло, намагається змодельовати різні ситуації Антосевої реакції на почуте. Але головне – переконати себе в тому, що її «добрий,

любий, простодушний» Антось усе зрозуміє й вибачить. Анеліні спостереження також фіксують фізіологічні зміни, яких зазнало за час розлуки тіло Антося. Не без жіночого захоплення вона констатує чоловічу звабливість Антося, його позитивні зовнішні зміни: «покращав, дозрів, лице загоріло трохи». Але на тлі цих приємних спостережень за чоловіком страшною для Анелі стає його візуальна трансформація після повернення додому: «Він зовсім посивів... Його лице пожовкло, очі запалися глибоко, повіки червоні... Скільки ж він мусив перетерпіти» [176, т. 19, с. 130].

Важливою деталлю, якою увиразнено опікунську місію Анелі як дружини і господині дому й водночас зацентовано наївну дитинну вдачу Антося, є слова-апелятиви, якими звертається Анеля до чоловіка: «дитино», «стара дитино», «непоправна дитино». Така номінація коханої людини загалом притаманна любовному чи подружньому дискурсу Франкової прози, але це єдиний твір, у якому цю форму звертання використовує жінка. Адже зчаста у Франкових творах («Вільгельм Тель», «Сойчине крило») «дитиною» називають своїх жінок чоловіки, підкреслюючи цим свій патріархальний статус, владність й опіку у взаєминах із ними. Тож можна припустити, що в подружжі Ангаровичів наявні частково трансгресивні гендерні ролі, враховуючи, що вольовій і рішучій Анелі доводилося утримувати сім'ю та оберігати свого простодушного й наївного чоловіка від розповідей про фінансові труднощі.

Серед найчастіше реципійованих рис, які в чоловіках оцінюють та акцентують жінки, переважають:

– фізична краса і пропорційність форм: високий зріст, широкі плечі, розвинена мускулатура (жандарм Шеремета – «Основи суспільності», граф Ошустовський – «Великий шум», Броніслав – «Різуни», Антось Ангарович – «Для домашнього огнища»);

– привабливі риси обличчя, колір волосся та очей, вуса (Адась Торський – «Основи суспільності», Готліб Гольдкремер – «Борислав сміється», Нестор – «Неначе сон»);

– сильний і запальний характер, енергійність, активна громадянська позиція (Опанас Моримуха – «Батьківщина», Хома – «Сойчине крило», Євгеній Рафалович

– «Перехресні стежки», Максим Беркут – «Захар Беркут», Кость Дум'як – «Великий шум», Борис Граб – «Не спитавши броду», доктор Темницький – «Маніпулянтка», Владислав Калинович – «Лель і Полель»);

– професійна реалізація і здатність забезпечити жінку (Борис Граб – «Не спитавши броду»);

– інтелектуальні здібності й ораторський хист (Нестор Деревачський – «Основи суспільності», Олесь – «Між добрими людьми»).

Серед антимаскулінних рис, які відштовхують жінок від чоловіків, викликають у них зневагу, відразу або жалість, виділяються:

– психологічна закомплексованість, невпевненість у спілкуванні з жінкою (Семіон Стоколоса – «Маніпулянтка», Гнат Калинович – «Лель і Полель»);

– непривабливий, недбалий вигляд (Семіон Стоколоса – «Маніпулянтка», Зигмунд – «Сойчине крило»);

– фізична й моральна слабкість, сексуальна неспроможність (Генриць – «Сойчине крило», Мирон – «Неначе сон»);

– гіпертрофована сексуальність, поєднана із жорстокістю та розбещеністю (граф Ошустовський – «Великий шум», граф Торський – «Основи суспільності»);

– низький соціальний статус і нездатність забезпечити жінку (Броніслав – «Різуни»).

3.3. Дескрипція чоловічої тілесності

Дослідження маскулінного дискурсу в літературі безпосередньо пов'язане з аналізом конструювання тілесності чоловічих персонажів, поетикальних засобів її опису та реценції. Тому важливо акцентувати на специфіці творення чоловічого портрета у Франковій прозі, деталей фізіогноміки, чоловічого тіла та пов'язаних із ним метафоричних описових конструкцій, порівнянь і символів; передати відмінності у портретуванні чоловіків молодшого і старшого віку, їхні вікові зміни та фізіологічні ознаки, виявити ознаки здорового і хворого, гіпермаскулінного та фемінізованого чоловічого тіла, окреслити риси тілесного маскулінного ідеалу. Погоджуємося з авторкою книги «Гендерні художні моделі сучасної української

романістики» О. Башкировою в тому, що «тривале ототожнення маскулінного із загальнолюдським, характерне для патріархатної культури <...>, зумовлює ефект “невидимості” чоловічої тілесності в сучасній культурі, яка потребує естетичного перевідкриття» [11, с. 29–30].

Тілесність визначають як систему смислів і значень, які надаються тілу і тілесним проявам у процесі взаємодії людини і світу у соціокультурному контексті [34, с. 16]. Адже людське тіло, як наголошують соціологи, антропологи й філософи, – це складний і мінливий соціальний конструкт, своєрідний медіатор між внутрішнім світом особи та довколишнім середовищем. Феноменологи, зокрема М. Мерло-Понті, говорять про тілесне «переплетення» людини зі світом, із яким ми «дотикаємося всією поверхнею нашої істоти» [126], соціальні філософи акцентують на тому, що тіло не лише взаємодіє зі світом, а й репрезентує цю взаємодію, виражає здобутий у процесі соціалізації досвід, який відкладається у його «пам'яті» [21, с. 309]. У художній літературі дискурс тілесності є своєрідним, зумовленим простором авторської уяви, жанровими і стилістичними особливостями, літературним напрямом, епохою тощо і реалізується здебільшого через техніку портретування персонажа.

М. Легкий пише, що портрет є поліфункціональним сегментом художнього тексту, адже дає автору змогу «оприявнити персонажа в тексті, ословити, конституювати його, індивідуалізувати (а, можливо, й типізувати)» [113, с. 182]. Художній портрет, як наголошує дослідник, – вагомий аспект «людинознавчих студій» Івана Франка, з його допомогою письменник майстерно передає «кінетику душі і тіла» своїх героїв, поєднуючи візуальні враження від природних даних персонажа з описами його міміки, жестів, рухів тіла. Залюблений у красиві обличчя, Франко часто споглядав їх на вулиці, серед незнайомців, щоб потім словесно змалювати у своїх творах. У листі до О. Рошкевич він зізнавався: «Красота людська, чи то мужчин, чи женщин, все робить на мене дуже сильне враження, я не раз цілими годинами броджу по місту <...> щоб тільки досита надивитися на лиця хороших людей» [176, т. 48, с. 139]. Втім, наголошував, що частіше споглядає саме чоловіків, оскільки з ними «сміліший».

Поетика маскулінного портрета у Франковій прозі надзвичайно різноманітна. Письменник використовує низку засобів, зокрема художню деталь, анімалістичні порівняння, гіперболізацію, та різні типи портретів за нарацією (відавторський портрет, портрет-саморепрезентацію) і функціональністю (експозиційний портрет, динамічний портрет, портрет-враження).

О. Башкирова зазначає, що «у чоловічому письмі до продуктивних художніх стратегій репрезентації маскулісної тілесності належить моделювання образу героїчного тіла, яке межує з монструозним, та імітація жіночої “точки зору” на чоловіче тіло» [11, с. 29–30]. Ця стратегія актуальна не лише для сучасних письменників, а й для авторів епохи *fin de siècle*, 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, перверсивної тілесності» [11, с. 23]. Віднаходимо їх і в художній прозі Івана Франка. Скажімо, для пізнього періоду його творчості характерна деталізація описів чоловічого тіла із притаманними йому рисами героїчності та монструозності, зокрема й передана крізь жіночу рецепцію⁷. Загалом же Франко конструє чоловічу тілесність різновиявно: як героїчну, монструозну, хворобливу, фемінну, зрілу, юнацьку, старечу.

Героїчне чоловіче тіло для Франка співвідносне з високим духом, сильним внутрішнім стрижнем та маскуліною енергією, воно гіперболізовано велике, уподібнене до велетня або дуба. Навпаки ж, монструозне тіло, так само як слабе або хворобливе, свідчить про моральну й духовну деградацію, психологічну нестабільність персонажа. На останньому особливо Франко застановився у «Великому шумі», вперше за всю свою творчість зобразивши наге чоловіче тіло, надавши йому (а насамперед чоловічому статевому органу) гіпертрофованих, монструозних розмірів. Досліджуючи відмінності між голим і нагим тілом, І. Кон зауважив, що голе тіло – усього лише роздягнене, тіло без одягу, натомість «нагота – соціальний і естетичний конструкт. Це тіло, яке не просто не прикрите, а свідомо

⁷ Детальніше на цьому питанні зосереджено увагу у підрозділі про маскуліність у жіночій рецепції на прикладі творів «Великий шум» та «Сойчине крило». (С.179–190).

виставлене напоказ <...> Наге тіло неодмінно передбачає глядача, оцінювальний погляд якого формує наше самосприйняття» [96, с. 44]. Тому граф Ошустовський постає перед дружиною у першу шлюбну ніч нагим, демонструючи себе «в усій красі», яку виставляє напоказ, щоб вразити Женю й розпалити її 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 зґвалтованої 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» [176, 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 у «Петріях і Добошуках» фрагментарно, адже герой з'являється у творі у вигляді примари в кількох епізодах і переважно в уже літньому віці, репрезентуючи архетип мудрого старця, охоронця нового романтичного героя Андрія Петрія. Саме йому Довбуш вперше являється як «чоловік в гірському строю» [176, т. 14, с. 20], чию «великанську постать» він побачив на високій вершині перед смертельною небезпекою. Кожна наступна його поява у творі супроводжується лейтмотивним порівнянням із велетом: «таємничий високий чоловік», «велетна стать» [176, т. 14, с. 23], «великанська, висока стать» [176, т. 14, с. 39]. Постійно підкреслюючи велич постаті героя Довбуша, його міцне, хоч уже старече тіло й горду поставу, Франко контрастно протиставляє йому вироджених, здрібнілих тілесно й духовно нащадків – сина Олексу, онуків Олексу і Демка та правнуків Ленька й Сенька, в яких не залишилося нічого від їхнього величного предка.

Детальніше зображено героїчне тіло народних бунтарів Костя Дум'яка і братів Басарабів. 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» [176, т. 22, с. 223]. Ці кілька портретних штрихів передають важливу інформацію про тип особистості і характер Дум'яка.

Про вуса як важливий елемент маскулінної фізіогноміки не просто згадано, а зазначено, що вони «здоровенні». За словами С. Павличко, вуса як портретна деталь слугують «сексуальним символом, натяком на “справжність” чоловіка, його здатність до любові» [139, с. 467], проте у контексті діяльності Костя це радше атрибут, який свідчить про «зв'язок із минулим, козаччиною в першу чергу» [139, с. 467], і є викликом системі. Адже саме такі довжелезні вуса, за свідченням Д. Яворницького, любили відрощувати запорізькі козаки: «<...> страшенно довгі вуса відрощували! Інший візьме їх обома руками, підніме вгору та й позакладає на самі вуха, а вони ще нижче вух висять» [204, с. 160]. Ще одна характеротвірна портретна деталь – коротко стрижене «навпаки сільському звичаю» волосся – також підкреслює вільний і бунтарський характер Костя, його відмінність від сільських мужиків.

Дум'як є цілком позитивним персонажем, близьким до Франкового маскулінного ідеалу, тому його тіло, яке можна охарактеризувати як тіло-канон (за Т. Гундоровою [55, с. 312]), й усі деталі портрета також мають лише позитивну конотацію. Натомість таку ж тілесну гіперболізацію Басарабів – «високі, росли та крепкі, мов два дуби <...> вони виглядали в тій маленькій хатині, мов два велети» [176, т. 15, с. 312] – доповнює суттєвий штрих, який вказує на амбівалентність їхнього образу. На це звернула увагу А. 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» [188, с. 152].

Важливий аспект дескрипції тіла чоловічих персонажів – виявлення взаємозв'язку між їхнім соматичним і ментальним укладом, залежність здорової і привабливої фізичної оболонки від способу життя, психічного і морального здоров'я. У цьому контексті Франко досить часто портретизує не лише здорове, фізично розвинене маскулінне тіло, а й відтворює різні тілесні девіації, описує

завчасно постаріле, хворе, дефектне тіло, яке постає метафорою хворої душі, травмованої психіки або ж тяжкої долі.

Для того, щоб увиразнити деструктивні тілесні 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 з тих чи інших причин сповна реалізуватися у житті. У такій перспективі постають Василь Півторак («Навернений грішник»), Бовдур («На дні»), Нестор Деревацький («Основи суспільності»), Слимак з однойменного оповідання. Звертаючись до динамічного портрета, Франко так само відтворює й зміни жіночої зовнішності під впливом хвороби, внутрішніх психологічних конфліктів тощо. Проте, якщо чоловіки марніють, втрачаючи фізичну силу і здатність працювати, буквально зсихаються, то у жінок (Регіни – «Перехресні стежки», Киценьки – «Батьківщина», Анелі – «Для домашнього огнища») їхня краса «в'яне» – зникає блиск очей, рум'янець, жіноча привабливість.

«Руїну чоловіка» у «Наверненому грішнику», за словами М. Легкого, Франко передає через «цілу гаму тілесних больових відчуттів Півторака» [113, с. 187], розкриваючи читачеві «цілу історію хвороби персонажа» [113, с. 187]. Працьовитий та ощадливий Василь Півторак, батько трьох «здорових і крепких» синів, які вдалися в нього, – заможний селянин і господар. Його основна соціальна роль – бути добрим батьком сімейства і насолоджуватися сродною працею – розвивати господарство. Тож, коли Василь робить спробу зайнятися невластивою для свого характеру й становища справою – добуванням нафти – починаються його життєві невдачі, які в кінцевому підсумку призведуть до цілковитої деградації та передчасної смерті. Цей процес Франко передає поступово, нанизуючи на нитку сюжету нові й нові травми, які відбиваються спершу у психіці Василя, а згодом і на фізичному стані. Переживши трагічну загибель двох старших синів і смерть дружини, Василь почувався самотнім і нещасним, тягар вини спонукав його втамувати біль горілкою, від частого вживання якої «поволі-поволі й на лице його

осідав той сумний, розсіяний вираз, яким відзначаються всі ідіоти, у котрих звільна щезає все, що ціхує чоловіка, а остають чисто звірячі, вегетативні інстинкти» [176, т. 14, с. 171]. Негативні трансформації почалися із візуального плану – виразу обличчя, яке лише почало набувати ідіотичних рис, але щоразу, залишившись у цілковитій самоті після сварки з єдиним сином Іваном, Василь усе більше втрачав своє людське обличчя, поки «за розстроєм організму пішли в розклад усі духові сили» [176, т. 14, с. 342]. Тож наприкінці маємо портрет фізично розбитого чоловіка-алкоголіка, переданий через візуальне сприйняття його сина: «Він [Іван. – *К.Ш.*] встромив 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» [176, т. 14, с. 343].

Далі Франко натуралістично й детально передає усі тілесні больові відчуття Василя у його передсмертному хворобливому стані: «надмірне ослаблення справляло йому дивне, неприємне чуття, ніби ціле його тіло деревіє, усихає, як от усихає гриб в гарячій печі. Йому бачилося, що шкіра прилипає у нього до кості, що кров не напливає до рук і ніг» [176, т. 14, с. 362]. Підсилювали ці відчуття ще й моральні муки, яких завдавали йому марення та галюцинації в образах мертвих дружини й синів та «колись подібних йому заможних газдів бориславських», котрих він намовив зайнятися нафтою: «<...> страшища, котрі наслідок показувалися йому уже й серед білого дня в живі очі, – все то мучило його, палило, пожирало, підривало останки життя в дряхлім організмі» [176, т. 14, с. 362].

У повісті «Основи суспільності» Франко вкотре підтверджує, що «тілесність, теоретично включаючи в себе два полюси бінарної опозиції – душу і тіло, формує єдиний простір <...>, покликана висловити культурну, індивідуально-психологічну і смислову складові людської істоти» [180, с. 170]. Фізичний занепад отця Нестора Деревацького зумовлений його психологічними проблемами: тілесне здоров'я погіршилося під впливом нездорового зламаною духу чоловіка, який через нещасливе кохання втратив снагу до життя. Детально описуючи його завчасно постаріле й немічне тіло, Франко влучно підкреслює пряму залежність цих змін від

його обмеженого й збіднілого внутрішнього світу, порівнюючи Нестора «зі старим, зверху прив'ялим, а всередині хробачливим грибом» [176, т. 19, с. 176]. Натуралістичні портретні деталі тілесної утлості 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 шиї» [176, т. 19, с. 176]) увиразнюють позицію автора: чоловіку необхідно знайти себе у житті, реалізувати свої таланти, навіть всупереч особистим любовним невдачам, удосконалюватися не лише духовно, а й тілесно, щоб передчасно не перетворитися на живу руїну.

Найповніше розвинено цю думку в оповіданні «Борис Граб», де у педагогічній концепції вчителя Міхонського фізичній культурі і тілесному розвитку учня відведено чільне місце. Для того, щоб виховати із «дикуна» Бориса Граба «розумного і практичного чоловіка», Міхонський почав окультурювати його фізично за допомогою гімнастики та столярського ремесла, прагнучи «призвичаїти його до швидкості, прецизії і грації в рухах» [176, т. 18, с. 182]. І лише згодом, «бачачи, що хлопчина і фізично виробився, став здоровий як дубчак, моторний та цікавий» [176, т. 18, с. 182], зайнявся його едутацією.

В оповіданні «Слимак» здорове чоловіче тіло також стає символом здорового духу, впевненості в собі та своєму призначенні. Водночас воно виступає інструментом, дефект у якому виводить з ладу весь організм. «Високий, крепкий і вродливий» молодий столяр Слимак протиставляється «мізерному, скуленому й обшарпаному жидку» Юдці, який, не маючи таланту до якогось ремесла, ішов у Борислав «шукати щастя», сподіваючись, що «Бог не дасть пропасти» [176, т. 15, с. 221]. Натомість фізично обдарований від природи «дужими руками» Слимак покладався на те, що вони його прогодують, що здорове тіло й насага 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» [176, т. 15, с. 225],

фактично, і зреалізувавши такий сценарій своєї смерті. Деталь здорових і сильних рук як соціального маркера «робочої людини» характеризує також арештанта Бовдура («На дні»), залишаючись єдиним нагадуванням про життя на волі і контрастуючи з його «болючим, гниючим тілом» [176, т. 15, с. 150], великим здутим від голоду животом і попухлими ногами.

Стареча тілесність, подібно до хворобливої, так само описана символікою деструкції та занепаду, проте зміни ці мають природну геронтологічну генезу і є невідворотними. 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 Добощуки»), формуючи негативний образ, так і повагу чи навіть захоплення (Захар Беркут, Олекса Довбуш, старий Темницький, Семко Туман з роману «Лель і Полель», дід-арештант з оповідання «В тюремнім шпиталі»). Яскравою лейтмотивною деталлю фізіогноміки, яка відображає не лише процес старіння персонажа, а й підкреслює його моральний і навіть матеріальний стан, є зуби або їх відсутність⁸.

Здорові зуби, як і загалом добре збережене, вгодоване тіло пана Темницького («Маніпулянтка»), підкреслюють його сите і проведене в достатку життя пенсійного урядника, який при своїй дружині виглядав 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», і «великими вусами і мохнатими бровами». «Рум'яні щоки і м'ясисті губи» [176, т. 18, с. 37] надають портрету дідуся молодечих рис, а великі вуса можуть свідчити про ще збережені сексуальний запал та хтиву енергію. Натомість «малі і товщем запливаючі очка» [176, т. 18, с. 37]

⁸ Франко часто звертає увагу і на зуби молодих персонажів, що детальніше розглянемо нижче, у контексті художньої деталі як засобу характеротворення.

видають у ньому людину не надто духовно розвинену чи мислячу, а любителя заможного життя й комфорту.

Натуралістичний портрет пана Ремби («Не спитавши броду») свідчить про його «звіряче життя» розпусника, вихованого «відмалку в свинстві», яке настільки 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 німичнім тілі», а завершує соматичним тактильним знаком: пан подав Борисові Грабу «суху, як скіпа, і жовту, як пергамент, руку. Борис стиснув її, – вона була холодна, мов рука трупа» [176, 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 з років своєї молодості, а єдиною тілесною насолодою, яка йому залишилася, стала їжа. Фізіологічний опис процесу поїдання також увиразнює звірячий інстинкт Ремби, викликає огиду до цього чоловіка, патологічно зацикленого на вдоволенні своїх тілесних примх: «Старий Ремба, скоро тільки побачив полумисок на столі, забув, бачилось, про все проче на світі, крім їди, не глянув ні на кого, не зупинявся, тільки плямкав та сьорбав, та жував своїми беззубими яснами, та ковтав, протягаючи довгу тонку шию, мов індик, котрого напихають ячмінними галушками» [176, т. 18, с. 482].

Розповідь про ворожнечу між Петріями і Добощуками та подальше виродження Добощукового роду Франко підсилює образом злиденного старця – знайденного Петріями Олексиного сина, із якого й почався конфлікт. Як і в попередньому творі, в його портреті метафорично акцентовано на рисах тілесного занепаду і фізичного знесилення: «лице його було страшно худе і запале <...> руки виглядали, як поломані граблі, на котрих, мов довгі зубці, стирчали сухі і покручені ревматизмом пальці. Очі заплили кров'ю і були страшно витріщені та проражали скляним, мервецьким блеском, уста були сині, як гнилі сливи, а напереді стирчали всього-на-всього два чорні зуби» [176, т. 14, с. 29]. Натомість

контрастно зображено постать його батька, який, попри значно старший вік, зберіг свою фізичну й духовну міць.

Позитивну конотацію, як і образ опришка Довбуша, має портретний опис старця Захара Беркута з однойменної повісті. Зображуючи взірцевого морального лідера громади, Франко надав йому принадних геронтологічних ознак, які асоціюються із мудрістю й життєвим досвідом, – «сивий як голуб», «поважний поставою», «строгий лицем» [176, т. 16, с. 39], а також підкреслив його переваги як чоловіка, що, попри старість, не втратив своєї фізичної сили, не змарнів, а «був іще сильний і кремезний» [176, т. 16, с. 39]. У контексті «Захара Беркута» та «Петріїв і Добощуків» могутні тіла сильних духом суспільних авторитетів Беркута і Довбуша постають однією із двох головних метафор, які зазвичай характеризують зображення чоловіків у мистецтві, а саме символом сили і влади [96, с. 46].

Важливе місце у портретній галереї персонажів Франка відведено зображенню 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 поширений і сьогодні стереотип про те, що привабливість і субтильна статура асоціюються якщо не з прямою жіночністю, то з браком маскулінності, а тілесна жіночність зумовлює і соціальну слабкість [96, С. 46–47]. Звернув на це увагу й Р. Чопик, справедливо зауваживши, що в ранніх творах юний Іван Франко «жіночість яко “інакшість” <...> трактував здебільшого в сенсі негативному, маркуючи симптомом деградації рутенця Михася («Молода Русь») його “якусь жіночу м’якість та лагідність”» [185, с. 104]. Ба більше, ідеться тут не лише про вдачу персонажа, його «жіночий характер», а й про зовнішній вигляд, який фактично не зазнав змін від дитячих років персонажа. Тож уже парубок Михась, анітрохи не змужнівши, і далі залишився інфантильним, мав «те саме круглясте, гладке, майже дитяче лице, ті самі очі матові, трохи вогкі <...>, ті самі рухи, повільні, м’які, жіночі» [176, т. 15, с. 16].

На контрасті до «високого, плечистого і костистого» [176, т. 18, с. 326] Тоня («Не спитавши броду»), який своєю «грубою» зовнішністю, своїми «великими і

сильними руками, немов сотвореними для плуга або для сокири» [176, т. 18, с. 326], нагадував хлопського сина, зображено його брата Едмунда, маминого улюбленця й пестія, вихованого в шляхетській традиції «панича-обивателя». Якщо Тоньові «високе, широке і блискуче чоло, очі, ніс і уста» [176, т. 18, с. 327] були мов скопійовані з батька, засвідчуючи його успадковану тілесну маскулінність, то «золотоволосий, білий-білий, з дрібнесенькими пструглицями на подовгастому лиці, з правильними і такими ніжними та м'якими очертани, мов у панночки» [176, т. 18, с. 325], Едмунд вдався в матір і старшу сестру, успадкувавши їхню фемінну зовнішність. За допомогою такого експозиційного портрета автор із перших рядків формує у читача позитивний і негативний образи братів, розкриваючи їх також через асоціативні ряди «маскулінний-сильний-хлопський» та «фемінний-слабкий-панський».

Найчастіше маркером жіночності чоловіка є відсутність бороди чи вусів, що асоціюється з інфантильністю, браком мужності та зрілості. Такими є «молодий, безвусий ще хлопчик, може 15–18 літ» [176, т. 22, с. 323] син Остапа з однойменного твору, «глупий голиборода» жидок Фледермаус («Іригація»), навіть Адає Торський («Основи суспільності») з «невеличкими блідо-рудими вусиками», який виглядав, «мов з воску виліплена кукла» [176, т. 19, с. 213].

Портретні характеристики чоловічих персонажів Франко часто передає через соматичні маркери анімалістичного типу, які увиразнюють не лише візуальне сприйняття, а й передають важливі нюанси психотипу героя. Поширеними є порівняння кремезних і дужих чоловіків із ведмедем. «Високий, сильний, плечистий, як медвідь» [176, т. 22, с. 79], Зигмунд у «Сойчиному крилі», хоч і має розвинене й міцне тіло, проте «негарний з лиця», до того ж «з грубими, малокультурними привичками та манерами» [176, т. 22, с. 85], що також асоціативно співвідноситься з образом ведмеда, який у народних віруваннях символізує «вайлуватого телепня» [100, 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 лиця і грубим чорним волоссям, він і сам

подобав на одного з тих злющих тухольських медведів, яких їхав воювати» [176, т. 16, с. 11]. Отже, порівнюючи цих персонажів із ведмедем, Франко синтезує їхню тілесну брутальність і відповідний тип поведінки. Проте тілесний і психологічний портрет Тугара Вовка доповнює також його анімалістичне прізвисько, яке, на думку Т. Пастуха, визначає саме його «вовчий менталітет» із притаманними цій тварині рисами хижості, підступності, незалежності, чужості, загартованості [140, с. 156].

Потужний еротичний первень та енергію графа Ошустовського («Великий шум») підсилює акцент на його ніздрях, які в момент сексуального збудження «роздувалися, як у расового коня» [176, т. 22, с. 294]. Кінь як свійська тварина – «уособлення життєвої сили і моці» [100, с. 38] – набуває у цьому порівнянні негативного увиразнення гіпертрофованого інстинкту породистого (расового) коня, призначеного лише для перегонів, що підсилює фраза «стояв передо мною, немов готуючися до нового скоку» [176, т. 22, с. 294]. Апелювання до образу «расового коня» також підкреслює високий соціальний статус графа та натякає на його подальші подружні зради – теж своєрідні «скоки» від однієї «кокотки» до іншої.

Через анімалістичні порівняння Франко передає й інші деталі фізіогноміки своїх персонажів, найчастіше – голову або очі. В експозиційному портреті Олекси Добошука поєднано одразу кілька анімалістичних і флористичних деталей опису його зовнішності, які, доповнюючи одна одну, допомагають автору із перших рядків знайомства з персонажем підкреслити необхідні для розуміння його характеру риси. Кремезну фігуру Олекси Франко уподібнює до «одного з тих буків, що вінчали Довбушів верх, – так, здавалося, був сильний, коренистий, грубий, так високий ростом» [176, т. 14, с. 9]. Загалом привабливі тілесні риси сильного й дужого чоловіка контрастують з іншими деталями його фізіогноміки, серед яких чорні очі, що «мали якусь ящірчу живість» [176, т. 14, с. 9], та «понад очима дві подовжні, поперечні могили, мовби насади двох рогів на голові вола» [176, т. 14, с. 9], що надавало його образу впертого й хижацького вигляду, відображаючи і його «звірську» натуру.

Описуючи подобу вчителів Валька («Schönschreiben») і Софрона Телесницького («Отець-гуморист»), Франко підкреслює у ній риси «впертості і м'ясоїдності» (Валько) та хворобливості (Телесницький). У зовнішності Валька підмічено його «баранячу голову» як натяк на впертість і нерозумність учителя (такі риси, асоційовані із цією твариною, передають фразеологізми «як баран на нові ворота» і «впертий, як баран»), а також «жаб'ячі очі», які неприязно дивилися на учнів, засвідчуючи його нелюбов до професії вчителя та інтелектуальну обмеженість. У фігурі та обличчі Телесницького акцентовано на його худині й хворобливості, що підкреслює «видовжене наперед, мов коняче» [176, т. 21, с. 289] лице та худе тіло, яке в широкій, надто великій для нього священничій рясі мало вигляд «мов доспіле горохове зерно в розбухлім, зеленім іще стручку» [176, т. 21, с. 289]. В обох цих прикладах анімалістичні порівняння мають негативний відтінок «злої душі» персонажа. Позаяк кожен із них незадоволений або своїм матеріальним становищем, або соціальним статусом, або сукупністю цих факторів, і своє нереалізоване чоловіче его компенсує знущенням зі слабших та безсилим дітей.

Характерологічну функцію в описі Франкових персонажів можуть відігравати й окремі, незначні на перший погляд, художні деталі, наприклад стан зубів чи колір вусів чоловіка. Білі і рівні зуби є ознакою фізичного здоров'я чоловіка, зокрема, в описі зовнішності мандрівного дяка Нестора («Неначе сон»), коваля Івана Гердера («Основи суспільності»). Білі, «як чеснок», зуби – також тілесний атрибут «расового мадаря» Яноша в «Чистій расі», який 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 підкреслюють «труп'ячу мертвоту» і цинічність молодого альфонса. У портретній характеристиці поліційного ревізора Гірша («Для домашнього огнища») «білі крепкі зуби, немов готові рвати і шарпати живе м'ясо» [176, т. 19, с. 125], передають його хижацьку натуру.

Згадка про руді вуса здебільшого трапляється в описах деградованих чоловічих типів – садистів Валеріана Стальського («Перехресні стежки») та вчителя Валька («Schönschreiben») й «маминого синочка» Адама Торського («Основи суспільності»), що асоціативно надає такій барві у контексті Франкової творчості негативної конотації. Тому, уособлюючи «здорові хлопські натури» [176, т. 19, с. 194] в образі торського коваля Івана Гердера («Основи суспільності»), – задля уникнення такої асоціації письменник забарвлює вуса колись «огнисторудого» [176, т. 19, с. 193] німця у поважний відтінок сивини, а амбівалентну натуру капітана Ангаровича («Для домашнього огнища») передає через непряму номінацію кольору вусів, які мають «рудавий» [176, т. 19, с. 13] відтінок. Враховуючи, що прикметною рисою зовнішності самого Івана Франка були руде волосся й вуса, можна припустити, що він критично ставився до цих деталей свого портрета, вважаючи їх непривабливими, а тому підсвідомо переносив це сприйняття на персонажів, які викликають у читача антипатію.

Важливим інструментом вираження внутрішнього стану, соціального статусу, професії Франкових персонажів є їхній одяг. Він допомагає письменнику донести характер, розкрити особливості світогляду чоловіка, його етнічну належність тощо. Франко подає і розлогі описи чоловічого вбрання, і звертає увагу на окремі його деталі, які стають елементом психологічного портрета та самопрезентації.

Типажі трьох братів-паничів у романі «Не спитавши броду» розкриваються через своєрідні аксесуари, які вони обирають для завершення образу. Знайомлячи читача з найстаршим братом Густавом, Франко за допомогою кількох штрихів увиразнює не лише його індивідуально-психологічні риси, а й розкриває етнічно-станову специфіку етосу польського панича. Польську ідентичність та вищий соціальний стан Густава підкреслюють модні серед європейської аристократичної верхівки протягом усього XIX століття бакенбарди⁹, а також специфічна деталь одягу – «польські чоботи з високими гарно поморщеними халявами» [176, т. 18,

⁹ Ця зачіска притаманна передусім чоловічим персонажам польського походження у Франкових творах, наприклад, згадується вона як деталь портрета у творах «Герой поневолі» та «Гриць і панич». Натомість типовим для зображення селян-бойків є довге волосся, а для євреїв – пейси.

с. 363]. Тоді як індивідуальні риси найстаршого Трацького як 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 сталевною пряжкою в виді двох медведів, чіпляючих один одного передніми лапами в страшні обійми» [176, т. 18, с. 363]. Остання деталь, як зауважила Л. Каневська, є мисливською атрибутикою, що підкреслює психологічну «анатомію» лицемірства персонажа-шляхтича, яке «всотоно в кров на генетичному рівні, підживлювано всією ідеологією виховання, соціалізуючими впливами середовища» [83, с. 9]. Подібну 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 як символ влади і підкорення¹⁰ спрямовані на розкриття їхніх хижацьких рис та бажання асоціативно репрезентувати себе як мисливця – завойовника людей і природи.

Повною протилежністю до старших братів і за своїм зовнішнім виглядом, і за психоукладом є наймолодший брат Антоній. Його Франко уподібнює до «хлопської дитини», в характері і манерах якої не було й натяку на показний аристократизм та прагнення вивищитися над іншими. Навпаки, його поетична натура тяжіла до самозаглиблення, замилювання природою та єднання з простими людьми, що найповніше виражає закладена за стяжку капелюха «якась немудра, але рідка гірська квітка, <...> що зветься головатень» [176, т. 18, с. 155]. Невипадковим є і сам різновид квітки, адже цей на позір простий «полонинський будяк» доволі рідко трапляється у природі і має корисні властивості, що метафорично передає й саму рідкісність і корисність такого типу натур, як Тоньо, серед панської польської верхівки.

Як пише Р. Барт, «упродовж століть типів одягу було стільки ж, скільки й соціальних класів. Кожне соціальне становище мало свій костюм, й не було важко

¹⁰ Таким самим символом в оповіданні «Отець-гуморист» є тростинка, якою учитель Телесницький – «пан тіл і душ» своїх учнів – карав їх, демонструючи свою необмежену владу над ними та використовуючи такий садистичний інструмент для отримання моральної насолоди.

перетворити одяг у знак, позаяк сама станова різниця була чимось природнім» [5]. Тому не меншої ваги Франко надає чоловічій манері одягатися, репрезентуючи через стан одягу та його вигляд рівень достатку, професію, соціальний статус, систему цінностей персонажа тощо.

Вишуканий і модний одяг як знак достатку та соціальної вишесті є елементом, за допомогою якого Франко типізує представників польського панства. Паничі Едмунд Трацький та Адаш Торський, зазначає автор, одягалися «старанно, елегантно, з шиком», аби підкреслити свою заможність та викликати заздрість товаришів. Одягнений у «модний гарнітур, з рубіновою шпилькою в краватці» [176, т. 19, с. 213], Адаш постає репрезентантом соціально-культурного типу денді, своєрідної чоловічої субкультури, яка ґрунтувалася на турботі про зовнішній вигляд й естетиці вишуканості. Водночас за модним костюмом Адаша ховалися розбещеність та зіпсутість представника тодішньої «золотої молоді», для якої в житті важливими були лише «щастя, розкіш і радість <...> Музика, вино, карти, товариство» [176, т. 19, с. 214], що також увиразнює порівняння юнака з «куклою».

За словами Р. Барта, впродовж тривалого часу «поміняти одяг означало водночас поміняти свою сутність і свій клас» [5]. У своїй невеликій розвідці «Дещо про шляхту ходачкову» 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”» [176, т. 26, с. 180]. Звертає увагу Франко також на те, що «ходачкова шляхта» практично нічим не відрізнялася від звичайних селян, проте часто намагалася дистанціюватися від них, зокрема й через свій зовнішній вигляд, «прагнучи чи то кроєм шмаття (модою), чи чим-небудь другим вирізняватися від простих хлопів» [176, т. 26, с. 180]. Наочно проілюстрував свої спостереження Франко в оповіданні «Довбанюк», у якому 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 «ходачкової шляхти», прагнення зовнішньо асоціюватися зі шляхтою, а не з селянами. Окрім штанів, фігурує в цьому творі ще одна незмінна деталь його гардеробу – «два роки не прана, заталапана по коліна» [176, т. 16, с. 207] полотнянка, яка, як зауважує у своїй статті О. Шостак, «маркує консервативне дотримання традиції та небажання змінюватись відповідно до вимог часу» [200, с. 191].

Для Валеріана Стальського («Перехресні стежки») скинути військовий мундир й одягнутися в цивільне означало втратити привілей, якого йому як чоловікові надавав такий вид одягу, – увагу жіноцтва. Адже для Стальського мундир виконував роль маски, своєрідного театрального костюма, одягаючи який, він почувався підкорювачем жіночих сердець. Рафаловичу він навіть зізнався, що використовував військову форму як приманку, щоб спокушати жінок, а без неї, як виявилося згодом, робити це стало набагато важче: «скинув мундур і тоді тільки побачив, що моя чарівна сила супроти жіноцтва мов і не була ніколи» [176, т. 20, с. 202]. Втім звичка за допомогою зовнішнього вигляду та костюма справляти враження і привертати увагу у Стальського залишилася. Зі своїм колишнім учнем, а тепер успішним адвокатом Рафаловичем після багатьох років він зустрівся, «одягнений у чорний витертий сурдут» [176, т. 20, с. 174], а вже наступного разу, щоб виправити перше враження, не лише «був одягнений чистіше, краще», а й відвідав «фризієра» – був «підголений і підстрижений <...> І вуси були свіжо нафіксовані» [176, т. 20, с. 184].

Образами окремих персонажів Франко демонструє те, що військовий мундир був важливим атрибутом самоідентифікації чоловіка. У багатьох текстах («Гриць і панич», «Для домашнього огнища», «Панталаха») мундир є метафорою службового обов'язку, формотворчим елементом чоловічої аксіології та професійного етосу персонажів, у яких за роки служби дисципліна ввійшла «в кров і нерви» [176, т. 19, с. 13]. У перелічених творах військова форма (у «Панталасі» форма тюремного охоронця Спориша) так само оформлює їхні тіла, як військовий чин формує 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 його «песя ліберія», підпорядковуючи букві закону його приязні почуття й певну симпатію до талановитого в'язня Панталахи.

Семіотичний потенціал деталей одягу персонажа як статусного елемента, спрямованого на підкреслення його непересічної особистості, має у Франка позитивний та негативний вияви. Перший репрезентує опис гуцульського строю Кирила Петрія («Петрії і Добощуки»), який попри те, що загалом «зовсім не одличав його від інших гірняків» [176, т. 14, с. 7], усе ж дуже індивідуалізований і спрямований на те, щоб показати Петрія «особливим в <...> убогій гірській околиці» [176, т. 14, с. 7]. У досить розлогому експозиційному портреті цього персонажа Франко не випадково згадує про комірць «сорочки із тонкого полотна, старанно і зо смаком вишиваної» [176, т. 14, с. 7] та борсукову торбу з «френзлями із малих морських мушель» [176, т. 14, с. 7]. Адже ці деталі повідомляють, що Петрій – доволі заможний чоловік, який, на відміну від пересічних селян, може дозволити собі сорочку із тонкого полотна та рідкісні для гірського краю морські елементи прикрас; до того ж увиразнюють його естетичну натуру, любов до краси та гармонії. Водночас зрозуміло, що це не буденне вбрання, а одягнене для мандрівки в місто, до сина, тому воно може бути й святковим строєм, який селяни використовували хіба що для походу до церкви.

У негативному значенні статусність одягу виражено в «Захарі Беркуті». Тугар Вовк, щоб справити враження на тухольську громаду своїм грізним войовничим виглядом, прийшов на віче «у повній рицарській збруї» [176, т. 16, с. 51], як на поле бою. Він зумисно озброївся бойовим мечем, луком та сокирою, а ще й накинув поверх «вовчу шкіру з пащею, переробленою в заціпку на груді, і з лабами, що острими кігтями обхапували його пояс» [176, т. 16, с. 51], прагнучи налякати та вразити селян своєю епатажністю, продемонструвати їм «у всій своїй пишності» [176, т. 16, с. 51] надані князем владу й багатство. Проте викликав цим у громади лише осуд і зневагу: «Бачте, як гордо виступає він у тім почутті княжої милості, в тім почутті, що він княжий слуга, що він раб! <...> Але ми знаємо, <...> що правдиво свобідному чоловікові личить не гордість, а супокійна повага та розум» [176, т. 16, с. 51].

У своїх творах Іван 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), Франко портретував старече, кволе, хворобливе, травмоване чоловіче тіло. Та все ж у його персонажів окреслюються також риси ідеалізованого чоловічого тіла як здорового, розвиненого, не надто худого, але й у міру огрядного; це тіло зрілого чи навіть старшого чоловіка, рідше юнака. Лейтмотивними атрибутами маскулінної привабливості його персонажів є вуса, широкі плечі та високий зріст, активність і впевненість рухів, живість погляду. Для візуального образотворення притаманна взаємозумовленість здорового тіла і здорового духу: якщо персонаж зазнає психологічної травми, морально деградує, то ці зміни одразу ж відображаються на його фізичному стані і, навпаки, – тілесна травма та втрата працездатності підривають і чоловічий дух.

Отже, маскулінність як соціокультурний конструкт виявляється у художній творчості через багаторівневу систему образотворення персонажів і за допомогою різноманітних художніх засобів. Іван Франко як майстер упізнаваних, але не шаблонних чоловічих образів, умів цілісно змалювати маскулінність своїх персонажів, конструюючи їхні детальні психологічні й мовні портрети та передаючи найтонші характеротвірні ознаки їхньої тілесності.

Важливим рівнем художньо-поетикального вираження маскулінності є мовлення персонажів. Через комунікативну поведінку чоловіка, прагматику мовлення та різні невербальні елементи Франкові вдається його індивідуалізувати, підібрати відповідний «тон викладу», який відкриває читачеві мотивацію його вчинків, систему цінностей, соціальний статус, ставлення до себе і до співрозмовника. Письменник моделює різні комунікативні ситуації (діалоги між співробітниками, колегами, політичними однодумцями; сімейно-побутові розмови; бесіди за чаркою; інтимні розмови з жінками тощо), у яких реалізуються такі основні маскулінні стратегії спілкування, як кооперування і конфронтація, маніпулювання, переконання. Здебільшого мовлення чоловічих персонажів Франка

спрямоване на те, щоб донести опоненту свій погляд, переконати його, підтвердити свою обізнаність або підкреслити свій соціальний статус.

За допомогою невербальної комунікації із використанням просодичних, кінетичних, візуальних, тактильних характеристик мовця (зокрема через систему доторків, поглядів, простір комунікації, голосові модуляції) у творах Франка увиразнено гендерні відмінності між чоловіками і жінками, статусну і соціальну диференціацію співрозмовників, що іноді краще характеризує персонажа, ніж авторська ремарка чи розлогий діалог.

Одним із найцікавіших та художньо найскладніших способів передати зовнішність, характер, психологічні особливості чоловічих персонажів є міжгендерна рецепція – представлення маскулінності у сприйнятті жінки. Намагаючись подивитися на своїх героїв жіночими очима, Франко не уникав подекуди й стереотипного уявлення про те, що подобається жінкам у протилежній статі, які риси маскулінності вони вважають привабливими, а які потворними. У таких випадках на позір стереотипна рецепція якихось чоловічих чеснот чи недоліків може бути засобом, через який розкривається жіночий персонаж. Але, знову ж таки, для сучасних читачів це буде уявлення про жінку автора-класика – представника так званого «канону білих мертвих чоловіків» [137]. Зокрема, у Франка «нова» жінка, емансипантка звертає увагу на моральні риси чоловіка, його громадську позицію, сильний характер та впевненість у собі, що відповідно характеризує її систему цінностей, натомість для «класичних» панянок, орієнтованих на те, щоб вдало вийти заміж, важливими критеріями маскулінності були статус, походження та фінансова стабільність обранця.

Серед тілесних маркерів, які в чоловіках найчастіше позитивно реципіюють жіночі персонажі Франка, поширеними є темний колір волосся й очей, широкі плечі, високий зріст, наявність вусів, свобода рухів, палкий погляд.

Надзвичайно різноманітна у Франковій прозі й поетика маскуліного портрета. За допомогою численних різновидів і технік портретування письменник візуалізує різні види маскуліної тілесності – героїчну, монструозну, фемінізовану, зрілу, старечу, хворобливу. Доповнює й увиразнює маскуліну образність опис

одягу чоловіка, який постає вираженням його ідентичності, передає важливі психологічні нюанси його особистості.

Залежно від художнього напрямку, який домінував у різні періоди творчості письменника, зазнавала змін і техніка образотворення персонажів. Від натуралістичних сцен зображення дефектної, хворої чи травмованої чоловічої тілесності («На дні», «Навернений грішник», «Слимак») Франко еволюціонував до стриманіших, навіть фрагментарних, портретних дескрипцій зовнішності з особливим акцентом на фізично здорових і дужих тілах («Не спитавши броду», «Лель і Полель», «Для домашнього огнища», «Перехресні стежки»), відтак у пізніших, модерністично маркованих творах, письменник деталізував свої попередні естетичні засади, вдаючись уже до відвертого опису сексуальних інстинктів та нагого чоловічого тіла («Великий шум»).

Література до розділу

5, 8, 9, 11, 16, 21, 22, 24, 32, 33, 34, 44, 47, 53, 55, 58, 72, 76, 77, 78, 80, 83, 87, 96, 100, 101, 102, 105, 113, 114, 117, 126, 135, 137, 139, 140, 144, 145, 153, 155, 157, 158, 159, 166, 173, 176, 180, 181, 183, 185, 187, 188, 191, 200, 204, 209, 223, 224.

ВИСНОВКИ

1. Як окрема дослідницька галузь гендерні студії (gender studies) виокремилися з феміністичних досліджень у 1980–1990-х роках ХХ ст. і впродовж останніх років активно інтегруються у різні сфери наукових знань, зокрема й літературознавчих. На початку 1990-х рр. теоретики гендеру зосередилися на «чоловічих питаннях», які до того часу здавалися або неважливими, або очевидними, спонукаючи до дискусій про множинність маскулінностей та їхнє функціонування в різних культурах і часових проміжках. Окрім того, виявилось, що не лише жінки потерпають від гендерних стереотипів та несправедливих і викривлених суспільних канонів, чоловіча гендерна роль також є не менше травматичною, пов'язаною з необхідністю впродовж тривалого часу доводити свою маскулінність через владарювання, домінування, заперечення фемінності чи опонування їй. Сучасні студії маскулінності (masculinity studies) фокусуються на етапах її становлення, стратегіях формування маскулінних ідеалів, кризах, які підривали й тестували усталені в суспільстві одні маскулінні канони й конвенціалізували інші.

2. Ґрунтуючись на соціологічних та психологічних концепціях, а також враховуючи філософське трактування гендеру як культурної метафори статі, маскулінність у роботі визначено як один з елементів культури, сукупність психофізіологічних та поведінкових ознак, які приписують чоловікам, та які є змінними залежно від соціокультурного і часового контексту. Відповідно, дискурс маскулінності у тексті реалізується як сукупність значень, пов'язаних із маскулінною гендерною групою, а також як форма індивідуальної комунікативної і соціальної поведінки персонажа, що увиразнює спільні та відмінні риси усередині одного гендеру і на міжгендерному рівні.

Вивчення маскулінного дискурсу в літературі сприяє розширенню комплексу дослідницьких підходів і дає змогу проаналізувати проблеми, дотепер не актуалізовані в літературознавстві. Зокрема, це стосується канонічних літературних текстів чоловічого авторства, які звично сприймали крізь призму відтворення чоловічого досвіду не як унікального, специфічного й відмінного від жіночого, а загальнолюдського. Тому експлікація маскулінного дискурсу в

літературознавчому аспекті спонукає до з'ясування питань, пов'язаних з артикульованим у творі специфічним чоловічим досвідом, відмінним від жіночого, але неможливим без нього. Серед них – представлення ідентичності автора та його персонажів через саморепрезентацію, проблеми комунікації та міжособистісних взаємин, ролі та місця чоловіка в соціумі, його ставлення до влади, аксіологічні та соціальні орієнтири, чоловіча тілесність. Ці та інші, не менш цікаві як з теоретичного, так і з історико-літературного погляду питання, зумовлюють розширення методологічного та концептуального діапазону сучасного літературознавства. Втім, важливим є гендерний підхід до інтерпретації не лише творів сучасників, а й письменників попередніх епох. Оскільки їхні твори дають змогу побачити культурний зв'язок поколінь і зрозуміти закономірності зміни суспільних канонів, стереотипів та поглядів на роль чоловіка і жінки в соціумі, культурі й літературі.

Іван Франко як уважний і чутливий до суспільних змін письменник та літературний критик у своїй творчості порушував актуальні для зламу XIX–XX ст. питання фемінізму й емансипації, дотично порушуючи гендерну проблематику, близьку до сучасних маскулінних студій. Писав про гендерну маркованість «чоловічого» та «жіночого» письма, а в листах рефлексував над особистими «чоловічими» проблемами та викликами (потреба професійної реалізації, заробіток, формування світогляду, товариські й любовні стосунки, подружнє життя), які «тестували» його маскулінність упродовж усього життя.

3. У своїй прозі Іван Франко демонструє, наскільки поведінка, психологія, життєві очікування, світогляд, ціннісні орієнтації особистості залежать від її соціального середовища, культурного поля, в якому вона перебуває, а також економічних обставин і навіть фатуму. Письменник обсервував життя різних верств населення Галичини другої половини XIX – початку XX ст. й осмислював вплив нових суспільних явищ передусім на чоловіків, змушених пристосовуватися до важких умов праці, наприклад, на бориславських копальнях, опановувати незнайомі досі професії (скажімо, ріпника), адаптовуватися до трибу міського життя і самостверджуватися в нових громадських ролях. Одним із поширених у

Франковій прозі є тип zdeградованого/«змарнованого» чоловіка, нездатного призвичаїтися до різких соціальних змін, подолати особистісні невдачі і сповна реалізуватися у професійному покликанні або сімейних взаєминах.

Успішні й не надто сценарії освоєння нових для чоловіків ролей вплинули на формування/деформування маскулінних типів «реформатора» та «рутенця», представлених молодого українською інтелігенцією, «ділового чоловіка» (гешефтстмана) в образах євреїв-магнатів, молодого поляка – представника «виродженої» шляхти, «бунтівника», які репрезентують соціоантропологічну картину життя Галичини другої половини XIX ст. Спостерігаючи за відносинами у чоловічому колективі в умовах урбанізації та промислового розвитку, Франко в романі «Борислав сміється» звернув увагу на феномен робітничого побратимства як нової форми чоловічого співтовариства, інтеграції й соціалізації робітника.

Серед проблем, пов'язаних із професійним середовищем чоловіків, у Франкових творах виділяємо професійну конкуренцію з іншими чоловіками у боротьбі за владу й успіх та вимушеність коритися сильнішим і багатшим задля того, щоб вижити. Для персонажів, яким не вдавалося зреалізувати сценарій успішної маскулінності й подолати професійні чи особисті труднощі, поширеним варіантом уникнення такої реальності ставав алкоголізм як спосіб втечі й забуття. У творах «Ріпник», «Навернений грішник», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Великий шум» Франко показує згубний вплив алкоголю на чоловіків й викриває наслідки такого способу вирішення особистих життєвих невдач.

4. У творах Франка про дітей («У кузні», «Малий Мирон», «Злісний Сидір», «Мій злочин», «На лоні природи», «Микитичів дуб», «Під оборогом», «Odi profanum vulgus», «Яндруси», «У столярні», «Пироги з черницями», «Schönschrieben», «Отець-гуморист», «Борис Граб», «Оловець») акцентовано на соціалізації хлопчиків, позитивних і негативних суспільних впливах на їх дорослішання та формування гендерної ідентичності. Франко зображує різні соціальні системи, які формують маскулінні засади майбутнього мужчини: домашній простір як мікросвіт дитинства; школа як соціально-комунікативний локус; вулиця як «кодифікатор» законів хлоп'яцтва; село і місто як специфічні

топоси організації життєвого простору. Саме у хлоп'ячих вуличних колективах, які водночас протиставляють себе світу дорослих, але й несвідомо наслідують його, відбувається соціалізація та засвоєння гендерних ролей і стереотипів. До того ж «виховання» маскулінності у творах Франка про дітей відбувається переважно у товаристві чоловіків (батьків, товаришів, учителів), які є або моральними взірцями й життєвими наставниками, або винуватцями психологічних травм і дитячих комплексів. Франків досвід дорослішання та набування маскулінності пов'язаний з образом його батька, особливо глорифікованого у творах «У кузні», «Малий Мирон», «Під оборогом».

Самоідентифікацію чоловічих персонажів і природу їхньої маскулінності в контексті революційно-мілітарного дискурсу передано в оповіданнях «Герой поневолі» та «Гриць і панич», які висвітлюють революційні події 1848 року у Львові. Письменник зобразив зв'язок поведінки чоловіків у мілітаризованих умовах революції, пронизаних маскулінним бунтівним духом, із їхньою національною ідентичністю та соціальним середовищем. Саме війна і революція для багатьох чоловіків – чи не єдиний шанс довести свою маскулінність через готовність захищати та боротися, тобто виступити в первісній, архетипній ролі захисника. У поведінці персонажів цих творів реалізуються різні чоловічі стратегії, особливо виявні в колонізованих умовах, зокрема інфантилізм, месіанство і гра.

Маскулінність як соціокультурний конструкт у художній творчості відтворюється через багаторівневу систему міжособистісних взаємин, корельованих відповідними тематичними пластами (сім'я, робота, дружба, соціалізація, виховання тощо). На основі аналізу взаємин Франкових персонажів на таких контактологічних рівнях, як владно-підвладні відносини, побратимство, суперництво, наставництво, батьківсько-синівські стосунки, узагальнено, що всі ці форми контактування тяжіють до іманентно маскулінних рис змагальності та конкуренції в особистому житті й кар'єрі. Адже у спілкуванні чоловіки здебільшого уникають інтимного тону, обмежуючись суспільними та історичними темами й прагнучи обстояти свою позицію. Вагомим аспектом маскулінної взаємодії Франкових персонажів є прагнення здобути владу, домінувати в одній чи

кількох суспільних сферах, що пояснюється не лише психологічною природою чоловіка, а й соціальним устроєм, у якому маскулінна роль ґрунтується на успішній професійній реалізації з метою забезпечення сім'ї. Важливими для розуміння маскулінності є батьківсько-синівські стосунки. У Франковій прозі вони переважно ґрунтуються на батьківському авторитеті та владі, проти яких здебільшого безуспішно намагаються повстати сини. Такі взаємини, у трактуванні Франка, є неналогодженими через поколіннєву відчуженість батьків, їхню зацикленість на будівництві кар'єри та зароблянні статку, що відволікала від виховного процесу.

На рівні міжгендерної контактології, у взаєминах із жінками, звернено увагу на стратегії, за допомогою яких чоловіки виявляють маскулінність (об'єктивізація, інфантилізація, ідеалізація, менторство, гіпертрофоване вираження сексуальності, насилля), способи переживання розриву стосунків (втеча від контактів із соціумом або сублімація); найпоширеніші статуси, у яких чоловіки сприймають жінок (родинний – мати, донька, сестра, еротичний – коханка, демоніця-спокусниця, матримоніальний – дружина). Для Франкових персонажів жінка здебільшого постає у подвійному статусі, набуваючи рис дружини-коханки, дружини-товаришки чи дружини-матері, що свідчить про вибір відповідної стратегії у стосунках із нею, базованої на різних чоловічих інтенціях: прагненні задовольнити тілесні потреби, необхідності в опіці й турботі, потребі підтримки його професійної чи громадської діяльності тощо

Описуючи ж чоловіка крізь візуальну перцепцію жінки, Франко застосовує різні техніки психологічного аналізу. В одних випадках це лаконічні враженняві портрети зовнішності («Маніпулянтка», «Неначе сон», «Основи суспільності»), в інших – розлогі психологічні описи, в яких жінка аналізує мотиви поведінки чоловіка, його аксіологію й життєві настанови, своє місце в його житті («Великий шум», «Для домашнього вогнища», «Перехресні стежки», «Сойчине крило»). Серед найчастіше реципійованих рис, які в чоловіках оцінюють жінки, – фізична краса і пропорційність форм; привабливі риси обличчя, колір волосся та очей, наявність вусів; сила характеру й енергійність, активна громадянська позиція; професійна

реалізація і здатність забезпечити жінку матеріально; інтелектуальні здібності й ораторський хист. Антимаскулінні риси, які відштовхують жінок від чоловіків, викликають у них зневагу, – це психологічна закомплексованість, невпевненість у собі та у спілкуванні з жінкою; непривабливий, недбалий вигляд; фізична й моральна слабкість, сексуальна неспроможність; гіпертрофована сексуальність, поєднана із жорстокістю та розбещеністю.

5. Франкові твори на сюжетному рівні корелюють з міфічними оповідями, у яких ідеться про героя-цивілізатора – культурного героя, і саме такий персонаж автора близький до його маскулінного ідеалу. Шлях Франкового культурного героя починався із села – з-під оборогу, де Малий Мирон урятував від грозової хмари весь урожай («Під оборогом»). Далі він опиняється в місті – там вчилися і працювали Андрій Петрій («Петрії і Добощуки»), Андрій Темера («На дні»), брати Калиновичі («Лель і Полель») і Євгеній Рафалович («Перехресні стежки»). Наприкінці життя, як і належить герою після багатьох подвигів, він повертається туди, звідки починав, – у село. Кость Дум'як («Великий шум») уже не міський інтелігент, правник або видавець, він вояк і селянин, готовий захищати свою громаду не лише палким словом, а й кулаком. Пройшовши своєрідну еволюцію, Франків культурний герой в образі Костя Дум'яка нарешті наближається до того маскулінного ідеалу, якого не могли досягти інші персонажі – безстрашного, розсудливого, мудрого, упевненого в собі, не зацикленого лише на суспільному служінні, реалізованого у громадській діяльності щасливого чоловіка та батька.

6. З погляду художньо-поетикального вираження маскулінності особливо показовим є лінгвістичний аспект гендеру. Через комунікативну поведінку чоловіка, прагматику мовлення та різні невербальні елементи Франкові вдається його індивідуалізувати, підібрати відповідний «тон викладу», який відкриває читачеві мотивацію його вчинків, систему цінностей, соціальний статус, ставлення до себе і до співрозмовника. Письменник створює різні комунікативні ситуації (діалоги між співробітниками, колегами, політичними однодумцями; сімейно-побутові розмови; бесіди за чаркою; інтимні розмови з жінками тощо), у яких реалізуються такі основні маскулінні стратегії спілкування, як кооперування і

конфронтація, маніпулювання, переконання. Здебільшого мовлення чоловічих персонажів Франка спрямоване на те, щоб донести опоненту свій погляд, переконати його, підтвердити свою обізнаність або підкреслити свій соціальний статус. Майстерно подано й нюанси невербальної комунікації чоловіків. Використовуючи різноманітні просодичні, кінетичні, візуальні, тактильні характеристики мовця (зокрема систему доторків, поглядів, простір комунікації, голосові модуляції), автор увиразнює маскулінну комунікативну поведінку, підкреслює статусну і соціальну диференціацію співрозмовників.

7. Описуючи маскулінну тілесність, Франко акцентує на взаємозв'язку тілесного і духовного світів чоловіків, застосовуючи низку засобів портретування, зокрема художню деталь, анімалістичні порівняння, гіперболізацію. Письменник не цурається зображувати старече, кволе, хворобливе, травмоване, гіперсексуальне чоловіче тіло. Водночас трапляються у творах і риси ідеального чоловічого тіла як здорового, розвиненого, не надто худого, але й у міру огрядного. Лейтмотивними атрибутами маскулінної привабливості персонажів є вуса, широкі плечі та високий зріст, активність і впевненість рухів, живість погляду. Доповнює й увиразнює маскулінну образність опис одягу чоловіка, який має важливе семіотичне навантаження: постає вираженням його ідентичності та передає вагомі нюанси його психологічної сутності.

У прозі Івана Франка порушено важливі для маскулінного дискурсу питання влади, професійної і громадської реалізації чоловіків, батьківсько-синівських взаємин, насилля, алкоголізму тощо, які були актуальними в на зламі XIX–XX століть і залишаються такими й сьогодні. Багато персонажів автора для літератури того часу були новаторськими – їхня поява мотивована новими культурними та соціальними чинниками, які трансформували звичні уявлення про чоловіче та жіноче, змушуючи змінювати усталений життєвий триб й опановувати нові суспільні та гендерні ролі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева В. Гендерна літературна теорія і критика. *Основи теорії гендеру*: навчальний посібник. Київ : К.І.С., 2004. 536 с.
2. Агеева В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія. Київ : Факт, 2003. 320с.
3. Бадентэр Э. Мужская сущность. Москва : Новости, 1995. 304 с.
4. Бажан О. Феміністична та гендерна критика як різновид новітнього літературознавства. URL: http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2012_35/021_028.pdf. (дата звернення: 22. 03. 2017).
5. Барт Р. Дендизм і мода. *Культурологічний часопис «І»*, 2005. №38. URL : <http://www.ji.lviv.ua/n38texts/barthes.htm>. (дата звернення: 05. 11. 2019).
6. Батлер Дж. Гендерний клопіт – фемінізм та підрив тожсамості. Київ : Ентіс, 2003. 223 с.
7. Бацевич Ф. Комунікативні перемоги і поразки Євгена Рафаловича. Комплексний аналіз комунікативних ситуацій. *Стежками Франкового тексту. Комунікативні, стилістичні та лексикографічні виміри роману «Перехресні стежки»*. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2007. С. 11–59.
8. Бацевич Ф. Основи комунікативної лінгвістики: підручник. Київ : Видпаничий центр «Академія», 2004. 344 с.
9. Бацевич Ф. Проблеми і термінологічний апарат сучасної лінгвістичної прагматики. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія : Проблеми української термінології. Львів, 2008. № 620. С. 250–253.
10. Башкирова О. Гендерні художні моделі сучасної української романістики : монографія. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Гринченка, 2018. 352 с.
11. Башкирова О. Художня репрезентація фемінної і маскулінної тілесності в сучасній українській романістиці. *Філологічний дискурс*, 2018. Вип. 7. С. 29–30.
12. Белей Л. Функціонально-стилістичні можливості української літературно-художньої антропонімії XIX–XX століття. Ужгород, 1995. 120 с.

13. Бем Ліпшіц С. Маскулінність – фемінність Про статеву диференціацію. *Культурологічний журнал «І»*, 2003. №27. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n27texts/bem.htm>. (дата звернення: 04. 11. 2019).
14. Берн Ш. Гендерная психология. Москва : Прайм-Евронек, 2004. 320 с.
15. Биддалф С. Воспитать мужчину... Как? Москва : Риполклассик, 2007. 238 с.
16. Білоконенко Л. Пейоративна й інвективна лексика в міжособистісному конфлікті. *Філологічні студії*: Науковий вісник КНУ : зб. наук. праць. Кривий Ріг, 2012. Вип. 7. Ч. 2. С. 119–127.
17. Бовуа Д. Битва за землю в Україні 1863–1914. Поляки в соціо-етнічних конфліктах / пер. з франц. Борисюк З. Київ : Критика, 1998. 334 с.
18. Бовуар де С. Друга стаття: в 2-х т. Київ: Основи, 1994. Т. 1. 390 с.
19. Бондар Л. Три любовні історії Івана Франка. Дрогобич : Коло, 2007. 88 с.
20. Бужинська А. Культурологічний поворот теорії. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* / упоряд. Б. Бакули ; за ред. В. Моренця ; пер. з пол. С. Яковенка. Київ: Видавничий дім «Кисво-Могилянська академія», 2008. С. 429–467.
21. Бурдые П. Мужское господство. Социальное пространство: поля и практики / пер. с фр. Марковой Ю. Москва : Институт экспериментальной социологии; СПб. : Алетейя, 2005. 576 с.
22. Бутовская М. Антропология пола. Фрязино : Век, 2013. 256 с.
23. Бутовская М. Тайны пола. Мужчина и женщина в зеркале эволюции. Фрязино : Век-2, 2004. 367 с.
24. Бутовская М. Язык тела: природа и культура (эволюционные и кросс-культурные основы невербальной коммуникации человека). Москва : Научный мир, 2004. 440 с.
25. Варикаша М. Гендерний дискурс у літературі non-fiction: монографія. Донецьк: «Ландон ХХІ», 2013. 212с.
26. Васютинський В. Інтеракційна психологія влади. Київ, 2005. 492 с.
27. Ващенко Г. Загальні методи навчання: підручник для педагогів. Київ : Українська Видавнича Спілка, 1997. 441 с.

28. Вольдан А. «Бориславський цикл» Івана Франка в контексті польської літератури. *Матеріали Міжнародного наукового конгресу присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 року)* : у 2 т. Львів, 2008. Т. 1. С. 872–880.
29. Ворок Х. Поетика сновидінь у прозі Івана Франка. Київ : Наукова думка, 2018. 256 с.
30. Воронина О. Гендер. *Словарь гендерных терминов*. Москва : Информация XXI век, 2002. 256 с. URL: <http://www.owl.ru/gender/010.htm>. (дата звернення: 05. 11. 2019).
31. Воронцов Д. Гендерная социализация. *Гендерная психология: хрестоматия*. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2010. С. 83–87. URL: http://ellib.library.isu.ru/docs/psycholog/p1824_B10_9229.pdf. (дата звернення: 05. 11. 2019).
32. Гавриш М. Комунікативні засоби вираження соціального статусу особи в художній прозі Івана Франка : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Львів, 2009. 18 с.
33. Гавриш М. Невербальна комунікація: мовчання як соціальний знак. *Мова і суспільство*, 2015. Вип. 6. С. 97–102.
34. Газнюк Л. Соматичне буття персонального світу особистості. Харків: ХНУ, 2003. 356 с.
35. Гендерний підхід: історія, культура, суспільство / За ред. Л. Гентош, О. Кісь. Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. 250 с.
36. Геннеп А., ван Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. Москва : «Восточная литература», 1999. 198 с.
37. Гладарев Б. В поисках «мужских» пространств: рыбалка. *Мужской сборник. Мужчина в экстремальной ситуации*, 2007. Вып. 3. Москва : Индрик. С. 233–243.
38. Головащенко І. Становлення теорії гендеру *Основи теорії гендеру. Навчальний посібник*. Київ : «К.І.С.», 2004. С. 79–109.

39. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2005. 284 с.
40. Голод Р. Штрихи до генези Франкової повісті «Boa Constrictor». *Українське літературознавство*, 2012. Вип. 76. С. 10–19.
41. Гончар Ю. Гендерна інтерпретація художнього світу Тараса Шевченка : автореферат дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. Черкаси, 2009. 16 с.
42. Горностай П. Гендерний розвиток та гендерна ідентичність особистості, особливості чоловічої та жіночої соціалізації. *Гендерні студії: освітні перспективи*. Київ : Фоліант, 2003, С. 5–21. URL: <http://gorn.kiev.ua/publ21.htm>. (дата звернення: 05. 11. 2019).
43. Горностай П. Гендерна соціалізація та становлення гендерної ідентичності. *Основи теорії гендеру*. Київ : «К.І. С.», 2004. С. 132–157.
44. Горошко Е. Особенности мужского и женского вербального поведения (психолінгвістический анализ) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.19. Москва, 1996. 182 с.
45. Госовська М. На маргінесах: І. Франко в українському феміністичному дискурсі. *Парадигма*, 2013. Вип. 7. С. 273–283.
46. Госовська М. Феміністичні моделі прози Івана Франка: до проблеми наукового і художнього мислення. *Парадигма*, 2009. Вип. 4. С. 71–80.
47. Гоца Н. Вивчення мови крізь призму гендерних теорій. *Мандрівець*, 2013. № 5. С. 55–58.
48. Грабович Г. До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка. Київ : Основи, 1997. 604 с.
49. Грабовська І., Купцова Т., Талько Т. Репрезентація архетипів у гендерних стереотипах української культури: монографія. Київ : Видавець: ПП Лисенко М., 2012. 196 с.
50. Гребенюк Т. Мотив «Героя поневолі» в народницькій, модерністській та постмодерністській парадигмах (І. Франко, М. Коцюбинський, Ю. Андрухович,

О. Ірванець). *Волинь—Житомищина. Історично-філологічний збірник з регіональних проблем.* № 15. Житомир, 2006. С.161–166.

51. Грицак Я. Іван Франко – селянський син? *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність.* Вип. 15, 2006–2007. С. 531–542.

52. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856 – 1886). Київ : Критика, 2006. 632 с.

53. Гуга М. Реальне підґрунтя художньої думки Івана Франка (на матеріалі повісті «Великий шум»). *Українознавчі студії*, 2012–2013. Вип. 13–14. С. 116–126.

54. Гундорова Т. *Femina Melancholica*: стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ : Критика, 2002. 574 с.

55. Гундорова Т. Симптоматика «хворого тіла». *Критика*, 2010. № 7–8 (153–154). С. 24–28.

56. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. Київ: Критика, 2006. 352 с.

57. Глінянович К. Імагінарій польських жінок в українській літературі. URL: <http://www.inst-ukr.lviv.ua/uk/news/news/?newsid=601>. (дата звернення 06. 11. 2019).

58. Данильченко Т. Особливості комунікативної поведінки чоловіків та жінок. URL: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vchdpu/2009_74_1/29.pdf. (дата звернення: 06. 11. 2019).

59. Де Ружмон Д. Любов і західна культура / пер. з франц. Я. Тарасюк . Львів : Літопис, 2000. 304 с.

60. Демида К. Формування соціально-психологічних особливостей людини під впливом зовнішнього середовища села та міста. *Актуальні проблеми психології*. 2010. Т. 1. Вип. 27. С. 128–131.

61. Денисюк І. Історична белетристика Івана Франка. *Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн.* Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. Т. 2 : Франкознавчі дослідження. С. 21–47.

62. Денисюк І. Життя і жанр (Про робітничі оповідання Івана Франка). *Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн.* Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. Т. 2 : Франкознавчі дослідження. С. 66–75.

63. Денисюк І. «Не спитавши броду» як роман виховання *Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці* : у 3 т., 4 кн. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. Т. 2 : Франкознавчі дослідження. С. 174–191.
64. Джонсон П. Історія євреїв / пер. з англ. О. Мокровольський. Київ : Альтернативи, 2000. 704 с.
65. Добропас І. Проблема біологічного та соціального в людині: гендерний аспект. *Соціогуманітарні проблеми людини*. №3, 2008. С. 55–64.
66. Дороніна Т. Метафорична репрезентація соціально-культурологічної категорії «гендер» у сучасному літературознавстві. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Вип. 44. Ч. 2., 2008. С. 23–29.
67. Дронь К. «Тайнопис» саду в художній прозі Івана Франка: гра реальності та фантазії. *Слово і Час*, 2009. № 6, С. 59–67.
68. Дуркалевич В. Модель світу в оповіданні Івана Франка «Мій злочин». *Вісник Житомирського державного університету*, 2014. Вип. 2 (74). Філологічні науки. С. 108–112.
69. Дуркалевич В. «Так море дало мені свободу» (топос Венеції у повісті Івана Франка «Великий шум»). *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство*. Бердянськ : БДПУ. 2009. Вип. XXIV, Ч. 1. С. 108–115.
70. Дуркалевич В. У пошуках наративної ідентичності: індивідуальний міф у творах Івана Франка, Анджея Хцюка і Бруно Шульца. Дрогобич : Коло, 2015. 364 с.
71. Дуткевич Т. Дитяча психологія. Навч. посіб. Київ : Центр учбової літератури, 2012. 424 с.
72. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. Корсунь-Шевченківський, 2015. 912 с.
73. Етнологія України: Філософсько-теоретичний та етнорелігієзнавчий аспект. Навчальний посібник. Київ : АртЕК, 2001. 304 с.
74. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ : Факт, 2007. 638 с.
75. Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. Львів : Літопис, 1999. 336 с.

76. Зинченко Я. Коммуникативные стратегии в дискурсе Гельмута Коля. *Стратегии коммуникативного поведения* : Матер. докл. Междунар. науч. конф. : в 3 ч. Минск, 2001. Ч. 1. С. 35–37.
77. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.
78. Ильин Е. Психология общения и межличностных отношений. СПб. : Питер, 2009. 576 с.
79. Ильиных С. Мужчина в поисках маскулинности. URL: http://www.rusnauka.com/9_NND_2012/Psihologia/13_105441.doc.htm. (дата звернення: 06. 11. 2019).
80. Ігнатенко І. Чоловіче тіло у традиційній культурі українців. Харків : КСД, 2016. 224 с.
81. Ільницький М. Поєдинок із собою: проблема двійництва в «Поєдинку» І. Франка та «Двійнику» Ф. Достоевського. *Слово і Час*, 2006. №8. С. 18–27.
82. Кавун Л. Психологізм як елемент поетики новел Григорія Косинки. *Українська мова та література в школі*, 1993. № 2. С. 50–52.
83. Каневська Л. Психологізм романів Івана Франка середини 80-х – 90-х років : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2004. 20 с.
84. Капленко О. М. Типологія дитячих персонажів в оповіданнях Івана Франка. *Література та культура Полісся*. Серія : Філологічні науки, 2014. Вип. 77. С. 61–73. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe. (дата звернення: 19. 11. 2019).
85. Касперський Е. Дискурс. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 148–149.
86. Кауфман М. Конструювання маскулінності та тріада чоловічого насилля. *Інтернет-сторінка «Гендер в деталях»*. URL: <https://genderindetail.org.ua/season-topic/genderne-nasilstvo/triada-cholovichogo-nasilstva-134030.html>. (дата звернення 06. 11. 2019).
87. Кирилина А.. Гендер: лингвистические аспекты. Москва, 1999. 189 с.
88. Кімвел М. Гендероване суспільство. Київ: Сфера, 2003.

89. Ключек Г. Поетика і психологія. Київ : Знання, 1990. 47 с.

90. Кметь В. Архетип відьми в українській літературі XIX–XX століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Львів. нац. уні-тет ім. Івана Франка. Львів, 2017. 234 с.

91. Книш І. Іван Франко та рівноправність жінки. Вінніпег : Новий шлях, 1956. 155 с.

92. Ковтун Н. Рефлексія архетипу культурного героя в українській духовній традиції. *Українська полоністика*, 2007. Вип. 3–4. С. 60–72.

93. Колева З. Побратимство как культурно-социальная практика, влияющая на формирование социального пространства города. *Вестник Самарского государственного университета*, 2012. №8-1. С. 50–54.

94. Комарек С. Чоловік як еволюційна інновація? Есеї про чоловічу природу, сексуальність, життєві стратегії та метаморфози маскулінності. Львів : Апріорі, 2018. 432 с.

95. Кон И. Мальчик – отец мужчины. Москва : Время, 2009. 702 с.

96. Кон И. С. Мужчина в меняющемся мире . Москва : Время, 2009. 495 с.

97. Кон И.С. Мужское тело как эротический объект . *О муже(N)ственности /* сост. С. Ушакин. Москва : Новое литературное обозрение, 2002. С. 43–79.

98. Кон І. «Криза маскулінності» і чоловічі рухи. *Культурологічний журнал «І»*, 2003. №27. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n27texts/kon.htm>. . (дата звернення: 06. 11. 2019).

99. Кон І. Чоловіки, які змінюються у мінливому світі. *Культурологічний журнал «І»*, 2003. №27. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n27texts/kon.htm>. . (дата звернення: 06. 11. 2019).

100. Кононенко О. Українська міфологія. Символіка. Харків : Фоліо, 2011. 713 с.

101. Корнєва Л. Гендерний аспект комунікації. *Філологічні науки: збірник наукових праць*. Полтава, 2013. № 13. С. 106–113.

102. Корнєва Л. Мовна репрезентація невербальної поведінки героїв художнього твору та її роль у тексті. *Філологічні науки: збірник наукових праць*. Полтава, 2011. Вип. 1 (7). С. 114–121.

103. Костюк І. Міфологічний герой: походження, призначення, функції. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 2013. Вип. 23. С. 376–385.
104. Кочарян А. Личность и половая роль (симптомокомплекс маскулинности / фемининности в норме и патологии). Харьков : Основа, 1996. 127 с.
105. Крейдлин Г. Мужчины и женщины в невербальной коммуникации. *Языки славянской культуры*. Москва : Языки славянской культуры, 2005. 224 с.
106. Крістева Ю. Жінка ніколи не така. *Полілог*. Київ: Юніверс, 2004. С. 454–460.
107. Крупка М. Світ жінки у прозі Івана Франка. *Іван Франко: дух, наука, думка, воля* : матеріали Міжнарод. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від дня народження І. Франка, м. Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р. Т. 1. Львів : Видавництво ЛНУ ім. І. Франка, 2008. С.796–805.
108. Кузнецов Ю. Психологізм української прози початку ХХ ст. *Українська мова та література в школі*, 1991. № 2. С. 30–35.
109. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. Москва : Ваклер, Рефл – Бук, Аст, 1997 384 с.
110. Левченко Г. Модерністичне «розхитування світу» в романі Івана Франка «Пережесні стежки». *Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем*. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2006. Вип. 15. С. 66–73.
111. Левченко Г. Мотив двійництва в прозі Івана Франка. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*, 2016. №8. С. 82–89.
112. Легкий М. «Великий шум» Івана Франка: до поетики модернізму. *Українське літературознавство*, 2009. Вип. 66. С. 78–93.
113. Легкий М. Майстерність Франка-портретиста. *Франкознавчі студії*. Дрогобич : Коло, 2007. Вип. 4. С 182–193.
114. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. Львів : від-ня Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН Україн, 1999. 160 с.
115. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. Москва : Советская энциклопедия, 1990. 685 с.

116. Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова / Редкол.: І. Вакарчук, Я. Ісаєвич (співголови) та ін. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 562 с.
117. Лихачев Д. Черты первобытного примитивизма воровской речи. *Язык и мышление*. Москва – Ленинград : Изд. АН СССР, 1935. №3–4. С. 47–100.
118. Літвінова О. В., Фокіна І. Д. Проблема формування гендерної ідентичності особистості. URL: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Tiprrp/2010_1/litvinova_fokina.pdf (дата звернення: 18. 03. 2016).
119. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. 2-ге вид., випр., доповн. Київ : Академія, 2007. 751 с.
120. Лукіянович Д. Іван Франко і жіноче питання. *Жінка*, 1936. Ч. 11–12. С. 2–3.
121. Луцишин О. У хронотопічному дзеркалі (часопростір оповідань Івана Франка про дітей). *Українська мова і література в середніх школах, гімназіях*, 2000. № 6. С. 34–45.
122. Лушпай Л. Поняття маскулінності в дослідженнях британських вчених: педагогічний аспект. URL: <http://kulturolog.org.ua/publications/-p-article/345-2011-02-25-17-14-54.html>. (дата звернення: 18. 03. 2016).
123. Маланюк Є. Книга спостережень : у 2 т. Т. 1. Торонто, 1962. 527 с.
124. Мелетинский Е. Культурный герой. *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Т. 2, Москва : Советская энциклопедия, 1982. С. 25–28.
125. Мелетинский Е. Предки Прометея (Культурный герой в мифе и эпосе). *Вестник истории мировой культуры*, 1958. № 3(9). С. 114–131.
126. Мерло-Понти М. Кино и новая психология. *Психология на русском языке*. URL : <https://www.psychology.ru/library/00038.shtml>. (дата звернення: 07. 11. 2019).
127. Микитюк В. Педагогічні концепти Івана Франка (теорія та методика навчання літератури). Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2017. 408 с.
128. Морган Д. Вивчаючи чоловіків у патріархальному суспільстві. *Гендерний підхід: історія, культура, суспільство*. Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. С. 151–166.
129. Москаленко В. Соціальна психологія. Київ : Центр учбової літератури, 2008. 688 с.

130. Муранець Т. Портрет фатальної жінки у прозі Івана Франка. *Вісник Львівського університету: серія філологічна*, 2013. Вип. 58. С. 82–97.
131. Нагорна Л. Ідентичність національна. *Енциклопедія історії України* : у 5 т. Т. 3. Київ, 2005. URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Identychnist_nacionalna/ (дата звернення: 08. 11. 2019).
132. Наїм М. Занепад влади. Київ : BookChef, 2017. 512 с.
133. Нахлік Є. Унікальність Франка. URL : <https://zbruc.eu/node/91643>. (дата звернення 11. 11. 2019).
134. Нейджел Дж. Маскулінність та націоналізм. Гендер та сексуальність у творенні націй. *Незалежний культурологічний часопис «І»*, 2003. № 27. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n27texts/nagel.htm>. (дата звернення: 07. 11. 2019).
135. Осіпова Т. Гендерний аспект комунікативної поведінки людини: параметри вербальної і невербальної комунікації. *Філологічні студії: Науковий вісник Криворізького національного університету*. Кривий Ріг : ТОВ «Центр-Принт», 2012. Вип. 7. С. 109–120.
136. Основи теорії гендеру: навч. посібник / В. І. Агеєва, В. В. Близнюк, І. О. Головащенко та ін. Київ : «К.І.С.», 2004. 563 с.
137. Павличко С. Канон з погляду боротьби центру і маргінесу. *Теорія літератури*. Київ : Основи, 2000. С. 627–637.
138. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: складний світ Агатангела Кримського. Київ : Основи, 2000. 328 с.
139. Павличко С. Роздуми про вуса, навіяні одним оповіданням Олекси Стороженка. *Теорія літератури*. Київ : Основи, 2000. С. 463–473.
140. Пастух Т. Романи Івана Франка. Львів: Каменярь, 1998. 136 с.
141. Пастух Т. Конотації прізвищ та імен персонажів у прозі Івана Франка. *Українське літературознавство* : збірник наукових праць. Львів: Вид-во ЛНУ імені І. Франка, 2006. Вип. 68. С. 153–162.

142. Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу: Культура й література XIX–XXI століть / за ред. А. Матусяк. Київ : Laugus, 2014. 368 с.
143. Печарський А. Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини XX сторіччя: монографія. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2011. 466 с.
144. Пиз А. Язык телодвижений (как читать мысли по жестам). Москва : ЭКСМО-Пресс, 2000. 188 с.
145. Пиз. А., Пиз Б. Язык взаимоотношений (мужчина и женщина). URL : http://loveread.ec/view_global.php?id=305. (дата звернення: 07. 11. 2019).
146. Піхманець Р. Психологічні концепції Івана Франка у світлі новітніх наукових відкриттів. *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин*. Матеріали міжнар. наук. конф. Львів, 1998. С. 311–319.
147. Поліщук Н. Міф про культурного героя: Франкова парадигма. *Іноземна філологія*, 2009. Вип. 121. С. 293–304.
148. Промова Наталії Кобринської на ювілеї 25-літньої літературної діяльності Івана Франка у 1898 році. *Кобринська Наталія. Вибрані твори*. Київ : Дніпро, 1980. С. 323–325.
149. Равчина Т. Ідеї навчання й виховання у творчій спадщині Івана Франка. *Іван Франко: дух, наука, думка, воля*. Матеріали міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю з дня народження Івана Франка. Львів, 27 вересня – 1 жовтня, 2006. Т.2. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2010. С. 956–967.
150. Рікер П. Держава й насильство. *Незалежний культурологічний часопис «І»*, 2002. № 25. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n25texts/riker.htm>. (дата звернення: 07. 11. 2019).
151. Рош А. Перша стаття. Зміни та криза чоловічої ідентичності / пер. із франц. І. Славінська. Київ : Основи, 2018. 248 с.
152. Рудницький М. Жінка в творчості Франка. *Нова хата*, 1926. Ч. 6. С. 1–2.
153. Сербенська О. Мовний світ Івана Франка: статті, роздуми, матеріали. Львів : Видавництво Львівського університету ім. І. Франка, 2006. 372 с.

154. Синельников А. С. Маскулинность. *Словарь гендерных терминов*. Москва : Информация XXI век, 2002. URL: <http://www.owl.ru/gender/197.htm>. (дата звернення: 07. 11. 2019).
155. Сколоздра-Шепітко О. Лайливі номінації осіб у малій прозі Івана Франка. *Вісник Львівського університету: Серія філологічна*. Львів, 2016. Вип. 63. С. 232–241.
156. Словник української мови : в 11 т. / Ред. кол. І. К. Білодід та ін. Т. 6, 1975. 832 с.
157. Ставицька Л. Гендер: мова, свідомість, комунікація: монографія. Київ : КММ, 2015. 440 с.
158. Ставицька Л. Гендерні виміри невербальної комунікації у художньому текст. *Культура народів Причорномор'я*, 2004. № 49, Т.1. С. 146–148.
159. Стернин И. А. Модели описания коммуникативного поведения. Воронеж, 2000. 27 с.
160. Сучасне розуміння маскулінності: ставлення чоловіків до гендерних стереотипів і насильства щодо жінок. Київ, 2018. 128 с. URL: https://ukraine.unfpa.org/sites/default/files/pub-pdf/Сучасне%20розуміння%20маскулінності_Звіт%20дослідження.pdf. (дата звернення: 07. 11. 2019).
161. Тарнавський М. Ідеалізм героїв Івана Франка. *Літературознавство: матеріали IV конгресу Міжнародної асоціації українців*. Київ : Обереги, 2000, С. 483–493.
162. Тарнавський М. Майстерність психоаналізу чи ілюзія психологізму? (Два приклади: Панас Мирний і Нечуй-Левицький). *Слово і час*, 1992. № 8. С. 75–79.
163. Тартаковская И. Гендерная социология. Москва : «Вариант», 2005. 368 с.
164. Теория и методология гендерных исследований. Курс лекций / Под ред. О. А. Ворониной. Москва : МЦГИ – МВШСЭН – МФФ, 2001. 416 с. URL: <http://psylib.myword.ru/index.php?automodule=downloads&showfiled=3709> (дата звернення: 08. 11. 2019).

165. Терещенко М. Роль цінності батьківства у розвитку особистості чоловіка. *Людські цінності і толерантність у сучасному світі: міжконтинентальний діалог інтелектуалів* : матер. міжнарод. наук.-практ. конф., (Київ, 16 листоп. 2011 р.). С. 185–188. URL: <http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/2235/> (дата звернення: 08. 11. 2019).

166. Тесля О. Погляд як елемент невербальної комунікації. *Вісник Львівського університету : Серія філологічна*. Львів, 2009. №46.

167. Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії: Студії. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. 180 с.

168. Ткалич М. Гендерна психологія. Київ : Альма-Матер, 2011. 248 с.

169. Уэст К., Зиммерманн Д. Создание гендера. *Хрестоматия феминистских текстов. Переводы.* /Под ред. Е.Здравомысловой, А. Темкиной. СПб. :«Дмитрий Буланин», 2000. С. 193–220.

170. Фащенко В. У глибинах людського буття: Етюди про психологізм літератури. Київ : Дніпро, 1981. 279 с.

171. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : монографія. Донецьк : ЛАНДОН–XXI, 2011. 432 с.

172. Фільц О., Борщевська А., Євченко Ю., Кирилюк С. Стосунки «батько – син» та їх вплив на формування «мужності». *Психологічне консультування і терапія*, 2014. №1–2, С. 172–181.

173. Фокс К. Спостерігаючи за англійцями / пер. з англ. М. Госовська. Львів : ВСЛ, 2018. 608 с.

174. Франко І. Володимир Винниченко. «Краса і сила». *Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах* / редкол. : М. Г. Жулинський (голова) та ін. Київ : Наук. думка, 2006–2010. Т. 54 : Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні статті 1896–1916, 2010. С. 715–719.

175. Франко І. Жінщина-мати. *Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах* / редкол. : М. Г. Жулинський (голова) та ін. Київ : Наук. думка, 2006–2010. Т. 53 : Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні 1896–1916, 2008. С. 560–572.

176. Франко І. Зібрання творів : У 50 т. Київ : Наукова думка, 1976–1986.
177. Фройд З. Вступ до психоаналізу. Харків : КСД, 2015. 480 с.
178. Фромм Е. Мистецтво любові. Харків : КСД, 2017. 192 с.
179. Холлис Дж. Под тенью Сатурна : мужские психические травмы и их исцеление. Москва : Когито-Центр, 2005. 192 с.
180. Цветус-Сальхова Т. «Тело» и «телесность» в культурологических исследованиях. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*, 2010. № 13. С. 70–73.
181. Ціхоцький І. Л. Мова прози Івана Франка : (Стилістичні новації). Львів : Львівський нац. ун-т ім. І. Франка, 2006. 290 с.
182. Чего требует общество от мужчин – и во что им это обходится. *Гендер для чайников: что такое маскулинность*. URL: <http://www.colta.ru/articles/specials/11112>. (дата звернення: 19. 11. 2019).
183. Черненко О. Основні мовленнєві тактики реалізації стратегій комунікантів на завершальному етапі конфлікту. *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського національного лінгвістичного університету* : Філологія, педагогіка, психологія, 2013. Вип. 27. С. 123–130.
184. Чоловік і маскулінність у площині тексту : зб. наук. ст. / ред.: М. Варикаша. Бердянськ : БДПУ, 2014. 283 с.
185. Чопик Р. Ессе Номо: добра звістка від Івана Франка. Львів : Львів. від. ін-ту літератури ім. Т.Шевченка НАН України, 2002. 232 с.
186. Шаф О. Гендерне літературознавство в Україні: теоретико-методологічні зауваги. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*, 2018. № 37. Том 1. С. 83–86.
187. Швець А. Жінка з хистом Аріадни : Життєвий світ Наталії Кобринської в генераційному, світоглядному і творчому вимірах : монографія. Львів, 2018. 752 с.
188. Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. Львів, 2003. 236 с.

189. Швець А. Оповідання Івана Франка «Під оборогом» та казка Наталії Кобринської «Хмарниця»: ейдологічні паралелі. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 2011. Вип. 55. С. 97–107.

190. Швець А. «Подружжя – майже завжди лотерея...» (Матримоніальна концепція Івана Франка). *Іван Франко: Тексти. Факти. Інтерпретації: Збірник наукових праць*. Київ–Львів, 2011. С. 128–137.

191. Швець А. «Се новий тип жінки-емансипантки, введений у нашу літературу» (художній світ Франкової «Маніпулянтки»). *Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкорзнавство*, 2015. Вип. 62. С. 14–27.

192. Шмега К. Діапазон гендерних зацікавлень Івана Франка: особистий досвід і творча рефлексія. *Українське літературознавство*. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2018. Вип. 83. С. 137–147.

193. Шмега К. Дослідження маскулінності у літературознавстві: історія, термінологія, проблематика. *Південний архів : Філологічні науки : зб. наук. праць*. Херсон : Херсонський державний університет, 2017. № 68. С. 149–153.

194. Шмега К. Культурний герой як репрезентація маскулінного ідеалу у прозі Івана Франка. *Spheres of Culture*. Lublin : Maria Curie-Skłodowska University, 2018. Vol. 17. P. 107–115.

195. Шмега К. Маскулінні типи в Галичині другої половини XIX ст. та їх художня репрезентація у прозі Івана Франка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство*. Тернопіль : Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2016. Вип. № 44. С. 172–180.

196. Шмега К. Маскулінність в умовах революції: стратегії поведінки персонажів у творах Івана Франка «Герой поневолі» та «Гриць і панич». *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузів. зб. наук. праць молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка*. Дрогобич : Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2018. Вип. 19. Т. 1. С. 130–135.

197. Шмега К. Мовленнєва репрезентація маскулінних персонажів у прозі Івана Франка. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана*

Франка. Житомир : Житомирський національний університет імені Івана Франка, 2017. Вип. 1 (85). С. 109–114.

198. Шмега К. Моделі формування маскулінної ідентичності у Франкових творах про дітей. *Науковий збірник Національного університету біоресурсів і природокористування України. Серія : Філологічні науки*. Київ : Національний університет біоресурсів і природокористування України, 2016. Вип. 257. С. 171–181.

199. Шмега К. «Щоб ним жінщина поводи́ла? Ні, сього не буде»: маскулінні стратегії персонажів Івана Франка у стосунках із жінками. *Філологічний дискурс : Зб. наук. праць Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії*. Хмельницький : Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Інститут літератури імені Тараса Шевченка НАН України, 2019. № 10. С. 194–206.

200. Шостак О. Оповідання Івана Франка «Довбанюк» як «еміграційний» текст. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Серія філологічна*, 2017. №31. Т.1. С. 190–192.

201. Юнг К. Г. Божественный ребенок. Москва : «О. АСТ-ЛТД», 1997. 400 с.

202. Юнг К. Г. Аіон. Нариси щодо символіки самості / Пер. з нім. К. Котюк. Львів: Астролябія, 2016. 432 с.

203. Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії. Київ : Академія, 2013 . 223 с.

204. Яворницький Д. Історія запорізьких козаків : У 3 т. Т. 1. Львів : Світ, 1990. с. 160.

205. Bal. M. Murder and Difference : Gender, Genre, and Scholarship on Sisera's Death. Bloomington : Indiana University Press, 1988. 150 pp.

206. Beynon J. Masculinities and Culture. Open University Press, Buckingham Philadelphia, 2002, 185 pp.

207. Bogdal K.-M. «Männerbilder» oder ist «Geschlecht» eine brauchbare Kategorie der Literaturwissenschaft? Historische Diskursanalyse der Literatur. Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung. Part II Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen / Wiesbaden, 1999. pp. 55–80. URL : <https://www.springer.com/de/book/9783531133164>. (дата звернення: 20. 11. 2019).

208. Butler J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. N.Y., L.: Routledge, 2002. 221 pp.
209. Coates J. *Women, Men and Language: a Sociolinguistic Account of Gender Differences in Language*. 3rd edition. URL: <https://www.academia.edu/39068040/>. (дата звернення: 19. 11. 2019).
210. Connell R. W. *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. John Wiley & Sons, 2014. 352 pp.
211. Connell R. W. *Masculinities*. University of California Press, 1995. 295 pp.
212. Connell R. W. *The Men and the Boys*. Contributors : St. Leonards, N.S.W, 2000. 259 pp.
213. Dybel P. *Zagadka «Drugiej płci». Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*. Kraków universitas, 2013. 529 pp.
214. Elum D., Elum J. *Raising a Son: Parents and the Making of a Healthy Man*. Published by Celestial Arts, 2004, p. 344 pp.
215. Gilmore D. *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*. New Haven & London : Yale University Press, 1990, 258 pp.
216. Greenblatt S. *Culture, Critical Terms for Literary Study*. The University of Chicago Press : Chicago and London, 1995. pp. 225–232.
217. Gurfinkel H. *Masculinity Studies: What Is It, and Why Would a Feminist Care?* URL: <https://siuewmst.wordpress.com/2012/12/06/masculinity-studies-what-is-it-and-why-would-a-feminist-care/>. (дата звернення: 19. 11. 2019).
218. *Karuzela z mężczyznami* / Pod. red. K. Wojnickiej, E. Ciaputy. Kraków, 2011. 307 pp.
219. Moore R., Gillette D. *King, Warrior, Magician, Lover: Rediscovering the Archetypes of the Mature Masculine*. Harper : San Francisco, 1990 159 pp.
220. O'Neil, J. M. Patterns of gender role conflict and strain; Sexism and fear of femininity in men's lives. *Personnel and Guidance Journal*, 1981. pp. 203–210.
221. Pleck J. H. *The Myth of Masculinity*. MIT Press, 1981. 229 pp.
222. Rosen D. *The Changing Fictions of Masculinity*. Urbana : University of Illinois Press, 1993. 234 pp.
223. Spender D. *Man Made Language*. Routledge, 1980. 253 pp.

224. Tannen D. You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation.

URL : <http://www.frankjones.org/sitebuildercontent/sitebuilderfiles/tannen.pdf>. (дата звернення: 19. 11. 1019).

225. Vaught J. C. Masculinity and Emotion in Early Modern English Literature (Women and Gender in the Early Modern World). Hampshire : Ashgate Publishing Ltd, 2008. 244 pp.

ДОДАТКИ

Список публікацій за темою дисертації

1. Шмега К. Маскулінні типи в Галичині другої половини XIX ст. та їх художня репрезентація у прозі Івана Франка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство*. Тернопіль : Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2016. Вип. № 44. С. 172–180.

2. Шмега К. Моделі формування маскулінної ідентичності у Франкових творах про дітей. *Науковий збірник Національного університету біоресурсів і природокористування України. Серія : Філологічні науки*. Київ : Національний університет біоресурсів і природокористування України, 2016. Вип. 257. С. 171–181.

3. Шмега К. Дослідження маскулінності у літературознавстві: історія, термінологія, проблематика. *Південний архів : Філологічні науки : зб. наук. праць*. Херсон : Херсонський державний університет, 2017. № 68. С. 149–153.

4. Шмега К. Мовленнєва репрезентація маскулінних персонажів у прозі Івана Франка. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир : Житомирський національний університет імені Івана Франка, 2017. Вип. 1 (85). С. 109–114.

5. Шмега К. Діапазон гендерних зацікавлень Івана Франка: особистий досвід і творча рефлексія. *Українське літературознавство*. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2018. Вип. 83. С. 137–147.

6. Шмега К. Культурний герой як репрезентація маскулінного ідеалу у прозі Івана Франка. *Spheres of Culture*. Lublin : Maria Curie-Sklodowska University, 2018. Vol. 17. P. 107–115.

7. Шмега К. Маскулінність в умовах революції: стратегії поведінки персонажів у творах Івана Франка «Герой поневолі» та «Гриць і панич». *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузів. зб. наук. праць молодих вчених*

Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Дрогобич : Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2018. Вип. 19. Т. 1. С. 130–135

8. Шмега К. «Щоб ним жінщина поводи́ла? Ні, сього не буде»: маскулі́нні стратегії персона́жів Івана Франка у стосунках із жінками. *Філологічний дискурс : Зб. наук. праць Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії*. Хмельницький : Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Інститут літератури імені Тараса Шевченка НАН України, 2019. № 10. С. 194–206.

Додаткові публікації (тези доповідей)

9. Шмега К. Мовний портрет у прозі Івана Франка як засіб характеротворення маскулі́нних персона́жів. *Комунікативний дискурс: наукова рецепція і стратегії дослідження : матеріали всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 7–8 квіт. 2016 р.* Київ, 2016. С. 172–173.

10. Шмега К. Дослідження маскулі́нності у літературознавстві: історія, термінологія, проблематика. *Поетика художнього тексту : матеріали всеукр. наук. конф., присвяченої 100-річчю Херсонського державного університету*, м. Херсон, 19 трав. 2017 р. Херсон, 2017. С. 67–69.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. Міжнародний науковий конгрес «Іван Франко: Я єсть пролог...» (до 160-річчя від дня народження) (22–24 вересня 2016 р., Львів).

2. Всеукраїнська наукова конференція «Благословенний закуток нашого краю»: II франкознавчий пленер. Гуцульщина (4–6 червня 2016 р., село Криворівня Верховинського району Івано-Франківської обл.).

3. Всеукраїнська науково-практична конференція «Комунікативний дискурс: наукова рецепція і стратегії дослідження» (7–8 квітня 2016 р., Київ, НУБіП).

4. XV Всеукраїнська наукова конференція молодих філологів «VIVAT ACADEMIA»: Національно-визвольні змагання в українській літературі» (28 квітня 2017 р., Львів).

5. Всеукраїнська наукова конференція «Поетика художнього тексту», присвячена 100-річчю Херсонського державного університету (19 травня 2017 р., Херсон).

6. Всеукраїнська наукова конференція «“А в сфері духа є лиш різnorodність” (текст, контекст, інтерпретація). IV франкознавчий пленер)» (14–16 вересня 2018 р., село Криворівня Верховинського району Івано-Франківської обл.).

7. XXXII щорічна наукова франківська конференція «“Все, чим може вгору дух підняться...”: Теоретичні та практичні аспекти актуалізації Франкової спадщини» (19 жовтня 2018р., Львів).

8. Засідання відділу літературного процесу та компаративістики і відділу франкознавства Інституту Івана Франка Національної академії наук України (10 грудня 2019 року).