

Микола Легкий

УДК 821.161.2-3.09 Франко І.2-423.4

“ІМ’Я НОВЕ НАПИСАНЕ”, АБО ПРО ДЕЯКІ НЕРОЗШИФРОВАНІ НАЙМЕННЯ У ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА

У статті з’ясовано суть та походження деяких власних номінативів, виявлено додаткові смислові навантаження образів і відкрито неznані сенси в імагологічних структурах прозових творів Івана Франка: Темера, Бовдур (“На дні”), Панталаха (“Панталаха”), Лель і Полель (“Лель і Полель”), Анеля (“Для домашнього огнища”), Олімпія, Деревацький (“Основи суспільності”), Регіна, Євгеній Рафалович (“Перехресні стежки”).

Ключові слова: власний номінатив, символічний образ, смислове навантаження, імагологічна структура, проза Івана Франка.

Mykola Lehkyi. ‘New written name’, or about some undecoded names in Ivan Franko’s prose

The paper sheds light on essence and origin of some proper names in Ivan Franko’s prose works, and reveals additional semantic load of images and some unknown senses in the imaginative structures, like: Temera, Bovdur (“At the bottom”), Pantalakha (“Pantalakha”), Lel and Polel (“Lel and Polel”), Anelya (“For homely hearth”), Olimpia, Derevatskyi (“Foundations of society”), Regina, Yevheniy Raphaelovych (“Cross paths”).

Key words: proper names, symbolic image, semantic load, imaginative structure, Ivan Franko’s prose.

*Переможному дам <...> камінчик білий,
і на камінчику – ім’я нове написане, незнане нікому,
крім того, хто приймає
(Одкровення Івана Богослова: 2: 17)*

Од першого ж знайомства з Франковими прозовими творами привернули мою увагу дещо незвичні наймення (імена, прізвища, прізвиська), що їх письменник дав своїм персонажам. Наприклад, чому протагоніста твору “На дні” І. Франко “охрестив” Андрієм *Темерою*, таким дивним прізвищем, а його антипода *Бовдуром*? А одного з тюремних в’язнів *Панталахою*? Хто такі *Лель і Полель*, іменами яких названо роман? Звісно, що такі найменування у творі введено не випадково: вони випрозорюють нові сенси, поглиблюють підтексти, відкривають нові інтертекстові горизонти. З’ясування суті та походження деяких власних номінативів дасть змогу оприявнити додаткові смислові навантаження образів і тим самим відкрити незнані сенси в імагологічних структурах творів Франка. Положення цієї студії мають, ясна річ, гіпотетичний характер.

Отже, Андрій *Темера* з повістки¹ “На дні” (1880) – тип освіченого юнака-інтелігента, котрий волею долі опиняється у в’язниці, перед тюремним начальством тримається гідно, навіть дещо гордовито. Інтер’єр “казні” та самих арештантів, що перебувають у ній, подано у творі насамперед кризь

¹ Повістка – епічний, здебільшого прозовий жанр, за обсягом середній між оповіданням і повістю, з однолінійним сюжетом, фабула якого обмежена кількома епізодами з життя небагатьох персонажів, з доволі виразним наративним тлом (описами, відступами тощо). Особливо притаманна літературі XIX ст. (романтичній, реалістичній, натуралістичній).

призму сприймання Андрія. Перші зорові та нюхові відчуття від тюремної камери справили на нього гнітюче враження: “Се була цяпка не більша шести кроків вдовж, а чотирьох вшир, з одним маленьким закратованим вікном. <...> Сонце не заглядало сюди ніколи. <...> Асфальтова підлога була вся мокра від поналиваної води, понаношеного не знати від якого ще часу болота та від харкотиння. <...> Насеред казні стояло вузьке залізне ліжко з сінником, вогким і брудним, як усе, напхане давно невідмінюваною, перегнилою соломою. <...> Воздух у тій казні був густий та затхлий, бо ані вікно, ані двері не могли впускати тільки свіжого повітря, кільки було треба. А в куті близ дверей стояла звичайна арештантська посуда “катерина”, приткана про славу якоюсь щербатою, непристаючою накривкою, і від неї розходився вбиваючий сморід, наповняв казню і пронімав собою все, окружав усі предмети в тій пекольній катівні, немов обдавав їх якоюсь атмосферою огидства та прокляття” [9, т. 15, 113]. Такі враження провокують Андрія до висновку про свій новий соціальний статус: “Так, я справді на дні, – думалось йому, – на дні суспільності, а отсе довкола мене що ж, як не по́дення суспільності, що ж, як не ті викляті парії, націховані страшним, ганьблячим клеймом – бідності?..” [9, т. 15, 116; розрядка І. Франка. – М. Л.]

Важкі спогади ще більше пригноблюють Темеру і викликають видіння: “І бачилось йому, що *пільма* й справді плине в його нутро, всіми порами, заливає всі нерви, наповнює всі мускули, всі кості і жили, що вже не кров, а згущена *пільма* котиться холодним потоком до його груді, до його серця. <...> Він хотів отрястися від того привида, але швидко побачив, що се не привид, дійсна правда” [9, т. 15, 138–139. Тут і далі курсив мій. – М. Л.]. Коли біль ущух, уява завмерла і спогади відлетіли зі сфери свідомості, Андрієві здалося, що він хлюпочеться в теплих легких хвилях, які пестять його тіло. “І ось йому протято жили – зовсім нечутно, зовсім без болю, і кров з них плине так лагідно, так солодко, так любо. Плине, впливає тота невсипуща, революційна кров бурлива, а на її місце починає без перепони, звільна обертатися в його жилах згущена, тягуча, холоднава – *темнота*...” [9, т. 15, 139]. Дескрипція досить моторошних видінь Темери (на них, до речі, у франкознавстві майже не звернено уваги) додає до й так похмурого “живопису дна” темної барви і водночас пластичніше окреслює психотип Андрія – людини важкої внутрішньої боротьби, сумнівів та зневіри. Припускаємо, що це видіння, в якому домінують похмурі й темні барви з ключовими означниками “пільма”, “темрява”, дає змогу з’ясувати семантику прізвища персонажа, адже темера (*temera hardvickii*) – різновид донних риб виду скатів сімейства *Narkidae*, які можуть жити у цілковитій темряві й майже ніколи не піднімаються на поверхню. Вид цих глибоководних морських істот відкрив природознавець Томас Гардвік ще 1831 р. [16]. Дуже ймовірно, що Франко знав про існування цих риб у природі, тим-то юнакові – персонажеві натуралістичного твору, – котрий опинився на дні суспільства й не має жодних перспектив вибратися на поверхню, дав прізвище Темера.

Поява *Бовдура*, 24-річного парубка, що виліз із темного кутка камери, “до крайності занедбаної і здичілої людської істоти”, зі страшним і диким обличчям, викликала справжній шок у душі Андрія Темери. “Очі його (Бовдурові. – М. Л.), великі і нерухливі, світилися мертвим скляним блиском, блиском вогкого, гнилого порохна, яріючого серед потемків”; “Він був, впрочім, майже зовсім голий, бо годі було назвати одежею сорочку, з котрої мав на собі тільки й усього, що ковнір, рукави і подовжну шмату, звисаючу долі плечима аж до пояса” [9, т. 15, 123]. Темеру особливо вразили його ноги, “попухлі, мов коновки”, які “блищали якимось синявим полиском, властивим водянній пухлині” [9, т. 15, 123–124]. Зовнішній вигляд і поведінка Бовдура свідчать про те, що він

психопатологічна особистість: байдужий до всього, дратівливий і агресивний, коли йдеться про поділ нехитрих тюремних харчів.

Проте вивести на сторінках твору психопатологічний тип для Франка не було самоціллю. Йому йдеться і про вияв причин та обставин формування особистості такого типу. Тим-то вагоме місце у повістці належить спогадам Бовдура, з яких вияснюється суспільна, індивідуально-психологічна та фізіологічна мотивація його становлення. Він – безбатченко, котрий виріс у насмішках, побоях, злиднях і важкій праці наймита. Тлумачний “Словник української мови” одне зі значень слова “бовдур” пояснює так: “груба, нерозумна людина; дурень, недотепа, йолоп, гевал” [7, 206]. Проте в контексті Франкового твору ця лексема набуває дещо іншої семантики. Погляньмо: “Погорда, штовханина, побої... Насмішки дітей, що сторонили від нього, не приймали до своїх забав... Байстриюк!.. Знайда!.. Бовдур!..” [9, т. 15, 150]. Слово “бовдур” тут поставлено в один синонімічний ряд із лексемами “байстриюк” і “знайда”, що дає підстави витлумачити його значення і як “незаконнонароджений”, “позашлюбний”, “безбатченко”. І. Ціхоцький цілком слушно ствердив, що “експресивність низової мови формує свої закони номінації. Тюрма і вулиця не визнають традиційних антропонімів: тут вони є порожніми звуками, словами без змісту, а тому вкрай рідко використовуються паралельно. Новий світ вимагає нових імен, причому їх обирає не людина – імена самі обирають людей. На “дні” ім’я стає паспортом господаря, акумулює усі сутнісні якості носія” [10, 183].

Панталаха (однойменне оповідання, 1888), як і Бовдур, – це тюремне прізвисько персонажа (його справжнє ім’я не згадується), що означає “розбійник, гунцвот, обірванець” [1]. Здогадно, Франкові була відома легенда про скалатського коваля Панталаху, наділеного великою силою, майстра своєї справи, незвичайного вигадника й дотепного оповідача, котрий жив у XVIII ст. “Жив бідно, сім’ї не заводив, жартував над крамарями, а ті за те назвали його Панталахою”. Свій товар продавав селянам за зручну для них ціну, натомість панам і багачам не продавав зовсім або ж вимагав від них високої платні. “Пани на нього поліцію, соцьких, а він на них – хитрість. То замок зробить такий, що як зачине крамницю, то вже не відчине, то завіс зробить з свистуниками. Ото сміху було!”. Панталаху кілька разів ув’язнювали у вежі Скалатського замку, били, але він щоразу втікав, збирав хлопців-однотумців і промишляв грабуванням: “Повідають, що одного разу навіть банк в Копичинцях обікрали так, що гроші всі забрали, а ні одного замка не зламали. На ранок все було зачинене, як має бути. <...> Ковалю знов посадили до тюрми, хоч свідків і не було. А за якийсь місяць – знов Панталаха гуляв по Скалаті і сміявся з панів” [8]. На підтвердження цієї гіпотези слугує той факт, що Франків персонаж “прив’язаний” до Скалата (тепер містечко в Підволочиському районі Тернопільської області) і взагалі до Поділля, виробляє панам усякі “штуки” й уміє дотепно з них викрутитися. У Франка Панталаха – такий самий злодій-віртуоз, який “в коротких відступах часу відсиджував уже, як сам висловлювався, “третю капітуляцію” по вісім літ за крадіжжі, доконувані нераз з казочною зручністю, але звичайно також майже з дитинячою легкомисністю і з повним недбальством на замазання слідів злочину, так що по кождім таким учинку жандарми просто, як у дим, ішли до Панталахи, а сей звичайно й не думав відпиратися, лише звалився “штукою”, з якою вчинок був виконаний.

Про ті його штуки-дива говорено по всьому Поділлю, що було ареною його діяльності. Красти для самого зиску він уважав нечестю для своєї професії. Шукав перешкод, трудностей, які мусили б були відстрашити звичайного злодія” [9, т. 17, 228]. І далі: “Викрасти з контори пришрібовану вертгаймівську касу, витягти заспаному властителеві з-під подушки пачку банкнотів – такі

й тим подібні штуки були Панталасі зовсім невидовижу. Ніякий замок не міг остоятися перед його руками. Як фаховий і незвичайно здібний слюсар-самоук, він попросту мав пасію до відчинювання замків, дороблювання ключів, витрихів і тому подібних знарядів. Досі розповідають у Скалаті забавну історію, як тамошні жида по виході Панталахи з в'язниці за порадою рабина вислали до нього депутацію і взялися платити йому місячну пенсію по 30 ринських, аби лише жив собі спокійно й не робив їм шкоди. Панталаха прийняв сю пропозицію і жив спокійно щось зо три місяці. Нарешті остогидло йому порядне життя, і раз перед торговим днем як забрався вночі на ринок, то повідмикав усі склепи і всі брами, повиймав із ляд усі дрібні гроші, мідяки та срібняки, та посіяв по ринку. Можна уявити собі, з яким криком та лементом повітали жида той торговий день” [9, т. 17, 229-230]. Свого Панталаху письменник оселяє в тюремній камері і наділяє його ідеєю-фікс: будь-якими (хитрими, дотепними) способами вириватися із-за мурів в'язниці.

Лель і Полель. Хоча в однойменному романі (1888) домінують реалістичні образи, описи й епізоди, у його сюжеті розроблено близнюковий міф, тобто міф про братів-близнят, суперників, один із яких асоціюється з усім добрим і корисним, а другий з поганим та шкідливим [5, 174]. Власне, Лель і Полель – це варіант античного міфа про близнюків Діоскурів, синів Зевса Кастора і Полідевка (у римській міфології Поллукса), першого з яких вважали смертним, другого безсмертним [5, 382]. Лель і Полель (Lelum і Polelum) виступають також персонажами трагедії Юліуша Словацького “Лілла Венеда” (1840), де вони – сини венедського короля Дервіда. В одному з діалогів між ними виникає мотив напередзаданості їхньої долі:

L e l u m. O! Polelum,
Ty po mnie żywy zostaniesz.
P o l e l u m. Po tobie?
L e l u m. Dla tego ciebie tak nazwała wróżka:
Gdy Lelum skona, żyć będziesz po Lelum [14, 64]¹.

У фіналі драми Лель гине, а Полель накликає на себе й братове тіло (вони, бранці Леха, зв'язані одним ланцюгом) полум'я з неба: віщування ворожки не здійснюється. Цей епізод можна вважати протосюжетом роману українського письменника, а фразу “Коли Лель помре, жити буде Полель” [9, т. 17, 450] – його провідним мотивом. Як і у трагедії Словацького, у Франковому романі із самогубством одного з близнюків (Начка Калиновича) гине й другий (Владко). Письменник моделює “романтичну параболу”, яка “править за символічне узагальнення і доповнює та містично зафарбовує цілком реалістично подані характери братів-близнюків Калиновичів. Відповідно, всій історії надано містичного, фатального забарвлення”; у романі присутня “мітологема фатальної взаємозалежності братів-близнюків і майже одночасної їх смерти” [2, 88]. Чи не вперше у своїй прозі Франко порушив таку суттєву проблему людської екзистенції, як доля. У романі “Лель і Полель” мітологема долі визначається поняттям “фатум”, що, зрештою, й властиво для близнюкового міфу. Фатум пов'язаний у романі якраз із постаттю Регіни, чию фатальність відчуває Начко: “У першу хвилю його вразила не так її краса, а те неокреслене щось у виразі Регіниних очей, те, що дуже рідко в житті відкривається людині,

¹

Л е л ь. О! Полелю,
Ти після мене жити будеш.
П о л е л ь. Після тебе?
Л е л ь. Тому тебе й назвала так ворожка:
Коли Лель помре, житимеш по Лелю.

мовби не бачені досі літери вироку долі” [9, т. 17, 366]. Суворого вироку фатуму не уникнув і Владко, хоча в щасливі години з Регіною ставився до нього доволі скептично: “Регіно моя, <...> вір у щастя й не бійся долі. Бо що таке доля? Наша доля – це наше власне я, наші почуття й пристрасті, а хіба вони не назавжди поєднані з коханням. <...> Що мені доля?” [9, т. 17, 465]. Регіна віддала перевагу Владкові, Начко ж, усвідомивши своє ренегатство, наклав на себе руки. Пророцтво матері не здійснилося: смерть одного близнюка повела за собою смерть другого.

Анеля Ангарович (“Для домашнього огнища”, 1892). Джерелами сюжету твору стали судові процеси, пов’язані з викриттям домів розпусти у Львові, що маскувалися під вивіскою пансіону для дівчат. Проте власне судові процеси винесено за межі художнього світу повісті. Її сюжет розгортається за принципом поступового розкриття загадок і таємниць, про саме існування яких читач здогадується від самого початку твору з діалогу Анелі Ангарович та Юлії Шаблінської. Їхня поведінка видає тривогу й внутрішній неспокій. Розгадати усі таємниці “нешасного інтересу”, “цілого підприємства”, якоїсь “спілки”, що про них лише натякає автор устами молодих жінок, повинен капітан Антон Ангарович, щойно повернувшись із п’ятилітньої служби в Боснії. Важливу роль у сюжеті відіграє інтер’єр помешкання Ангаровичів. Нові, гарні, з естетичним смаком підібрані дорогі меблі, картини в позолочених рамах, велике дзеркало, що їх помічає Ангарович, – усі найдрібніші деталі домашнього вогнища “завдавали його душі загадки, що їх зовсім не легко розв’язати. <...> Відки воно взялось? Вже сама отся думка була скорпіоном” [9, т. 19, 25]. Власне, від елементів інтер’єру й починає розмотуватися нитка відкриттів та осяянь, котрі, зрештою, і переконують капітана у страшній та невимовно болючій істині: його кохана дружина Анеля – учасниця злочинного угруповання, яке таємно утримувало дім розпусти й вербувало дівчат до борделів Константинополя й Александрії.

Хід сюжету поступово випрозорює символіку імені героїні. У ньому – поєднання уособлених доброго й злого трансцендентних первнів: ангельського (ім’я Анеля походить від польського *anioł* – ангел) і сатанинського, божественного й демонічного, райського та пекельного, високого й низького. У болючому прозрінні капітан Ангарович визнає: “Адже ж та гарна невинна жінка, така повна любові і така йому мила, – се має бути чортиця, співниця тої жінчини-сатани!” [9, т. 19, 79-80]; “Люцифер, зіпхнутий з вершка небес на дно пекла, не падав глибше” [9, т. 19, 117]. А барон Рейхлінген, натякаючи Ангаровичу на рід занять Анелі, називає її тим ангелом, що “там залізними вільми толочать грішні душі в кипучу смолу” [9, т. 19, 44]. Шляхом аналізу капітан намагається з’ясувати ті мотиви, що штовхнули Анелю на злочинний шлях: “О, вбожество, недостаток – се були ті фурії, найстрашніші для неї в житті! Щоби закляти ті фурії і держати їх здалека від свого домашнього огнища, на се вона посвятила так багато... так багато!” [9, т. 19, 85]. Погане виховання, яке знизило імунітет героїні до злих учинків, – ось у чому вбачає Ангарович основну причину її злочину: “Вихована в достатку і розкошах, в тісних середньовічних поглядах, здалека від дійсного життя і його боротьби, здалека від терплячих і упосліджених людей, відки ж могла навчитися співчуття до них? Не привикла до ніякої пожиточної праці, в часі своєї молодості на те тільки була приготовувана, щоби бути куклою, ідеалом, надземною істотою, божеством і забавкою мужчини, але не людиною, не горожанкою. Їй дали виховання релігійне, то значить її вивчили катехізму, молитов, релігійних практик, але цілим вихованням, цілим життям, укладом, домашньою і шкільною традицією назавсідги попсовано її етичні основи. А потім сталося те, що мусило статися!” [9, т. 19, 116], – констатував капітан.

Проституція, за аксіологією автора, – глибоко закорінене соціальне явище, підперте круговою порукою урядників та “шанованих” людей. Важке матеріальне становище сім’ї й домагання барона Рейхлінгена штовхнули жінку до занять ганебним, але прибутковим ремеслом. Анеля – ситуативний тип злочинниці, що відзначається “евентуальністю скоєного злочину” [11, 111]: на злочинний шлях вона ступає усе ж таки заради “домашнього огнища”, заради любові до чоловіка і дітей.

В основу сюжету роману “Основи суспільності” (1894–1895) також покладено реальну подію, яка трапилася в с. Кукізові (тепер Кукезів Кам’янка-Бузького р-ну на Львівщині) у липні 1888 р. Місцева поміщиця, 67-річна Марія Стшелецька, разом із 29-літнім сином Олександром здійснили пограбування і спробу вбивства місцевого священика Яна Тхужницького з метою порятунку закладеного маєтку. Злочин і суд над переступниками викликали широкий резонанс у суспільстві. Звіти із судових засідань друковано в багатьох львівських газетах, зокрема в “Kurjerze Lwowskim”. Ось, наприклад: “Сьогодні розпочалося засідання львівського суду присяжних у голосній справі замаху на вбивство о. Тхужницького в Кукізові” [15, 5]. Матеріали процесу видано окремою книжкою під назвою “Zbrodnia w Kukizowie. Cz. 1. Stenogram procesu” (Lwów, 1889), примірник якої зберігається в особистій бібліотеці І. Франка (№ 4907). У передмові до цього видання йдеться: “Як з погляду на незвичність осіб, у ньому замішаних, так і на незвичний збіг різних обставин кукізовський випадок може бути визнаним як один із найсенсаційніших в історії галицької криміналістики” [цит. за: 9, т. 19, 493].

Як співробітник цього видання Франко був присутній на судових засіданнях, про що свідчить у листах до І. Коперницького від 2 лютого 1889 р.: “...Зайнятий тепер як репортер на кукізовському процесі” [9, т. 49, 193] та до М. Драгоманова від 10 лютого того ж року: багато сил забирав “процес кукізовський, при котрому я сидів репортером по цілих днях і вертав додому зовсім знесилений” [9, т. 49, 194]. У січні–лютому 1889 р. на шпальтах “Kurjera” в рубриці “Sprawa kukizowska” з’явилася низка стенограм, що їх подавав Франко (сумніву в цьому майже немає) і які інформували читача про перебіг слідства й судових засідань [13]. Безперечно, Франко у найменших деталях знав про хід слідства й судових засідань, чимало епізодів із зали суду переніс на сторінки роману, а більшість фігурантів кукезівської справи стала прототипами для художніх образів: Марія Стшелецька – Олімпії Торської, Олександр – Адася, Ян Тхужницький – Нестора Деревацького.

У теперішньому нарративному часі *Олімпія* Торська – спокійна, прагматична і вольова жінка, здатна перевтілюватися, змінювати ролі, “демонструючи щоразу різні, вигідні для її афер, людські маски” [11, 88], жінка-хамелеон, біологічній природі якого уподібнюється її унікальний хист до маскуванню, раптових психічних метаморфоз [12, 340]. Зрештою, в читача не виникає сумніву в тому, хто є виконавцем замаху. Поведінка Олімпії й Адася лише рідтверджують підозри читачів. Певність і цілковитий спокій графині в діях і при спілкуванні з оточенням, міцний сон після злочину випрозорюють символіку її імені, характеризуючи цю жінку як злочинницю з олімпійським спокоєм. Ось, наприклад: “Пані Олімпія спала як убита. Перший раз від довгого часу сеї ночі спала твердо, *спокійно*. Перший раз не мучили її ніякі змори, не почувала страху, не прокидалася, не кричала крізь сон. <...> Вона спала смачно, твердо, *спокійно*, мов дитина по купелі, мов чоловік, що по довшій важкій слабості прийшов до здоров’я і уперве заснув покріплюючим зоровим сном” [9, т. 19, 307]. Ось її перша реакція на звістку про замах на о. Нестора: “В її очах блиснула енергія. Неспокій пропав, вона випрямилась” [9, т. 19,

310]. Намагаючись різними способами затерти сліди злочину, вона промовляє “спокійно і рішучо”, “з певним тріумфом у голосі” [9, т. 19, 310, 311. Курсив мій. – М. Л.], із “силою мимовільної сугестії” [9, т. 19, 313], “з таким якимось відтінком бодрості в голосі” [9, т. 19, 316]

Деревацький – німецький старець, що живе тепер в маєтку Торської: “Всякому, хто б перший раз побачив невеличку, згорблену, поморщену та тремтячу фігуру о. Нестора, мимоволі насунулось би порівняння зі старим, зверху прив’ялим, а всередині хробачливим грибом” [9, т. 19, 176]. Всезнаючий наратор неодноразово аналізує його душевні стани й зауважує, що той все робив “не з любові, а за погорди до людей” [9, т. 19, 153], і брак цієї любові сублімувався в його естві в патологічну пристрасть до накопичення грошей. З духовно багатого особистості Нестор Деревацький поступово перетворився на власника чималих матеріальних заощаджень і рафінованого скупаря, байдужого до потреб оточення. Прізвище, що надав йому автор – не випадкове й символічне: воно маркує замкненого в собі й духово зубожілого чоловіка. Лише коваль Іван Гердер, який висловлює критичні погляди на роль і місце церкви в суспільстві, спроможний струснути задеревілу душу отця: “Нема в вас того, що чуда творить, що дає життя, нема любові! Ваша мова, як кимвал, що бренькає, а ваша наука, як мідь, що гуркотить. Шуму багато, а добра нема” [9, т. 19, 203]. Різкі, але справедливі докори Гердера примушують отця переглянути свої наміри: на всі накопичені гроші він вирішує заснувати фундацію для бідних. До ласкавих умовлянь і гострих вимог графині віддати заощадження Адасеві й тим виплутати його з боргів він залишається байдужим, через що й стає об’єктом замаху з боку графині та її сина Адася.

Символічне й ім’я *Регіни* з роману “Перехресні стежки” (1899). “Регіна” в перекладі з латинської – королева (цариця). У “Перехресних стежках” ця героїня не має такої маєстатичності королеви, яку мала її попередниця з роману “Лель і Полель”. Її екзистенція у творі конотується радше з ознаками “біль”, “страждання”, “терпіння”, “мука”, “приниження”, – всього того, що, зрештою, пов’язане з втраченим коханням і десятилітнім життям із нелюбом-деспотом. Означення “королева” має в романі радше зворотну антиципацію – “некоронованої королеви”. Діамантової корони (нею – о іронія! – виявилось скло від пляшки, яку покинули геодезисти на вершку гори), що її вимріяла дитяча уява, їй не судилося відшукати в реальному житті, хоча справжнім діамантом було для неї кохання Євгенія. В афективному монолозі вона зізналася: “Мені тепер ясно: се мрія мого щастя, мрія, яка хоч раз у житті прокидається в кожній людині і тягне, і манить її кудись високо, в ясні простори. <...> Слухай, Геню! Мені тепер ясно – ох, аж болюче ясно, що тим моїм діамантом був ти, була твоя любов” [9, т. 20, 405].

Зрештою, символічним є й ім’я *Євгенія Рафаловича*. І. Денисюк вважав, в романі міститься прихована полеміка з автором “Євгенія Онегіна”: “Пушкінському образу зайвої людини Франко прагнув протиставити Євгенія Анти-Онегіна, образ людини діяльної, заангажованої в громадську справу і водночас мужа не лише суспільного обов’язку, а й лицаря монолітної вірності в кохання” [3, 159–160]. Крім того, Рафалович у романі є антиподом антихриста (саме таким бачить його у своїх епілептичних мареннях Баран), тобто Месією, за яким приховано натяк на месіанську роль національно свідомої демократичної інтелігенції. “Перехресні стежки” Франко написав невдовзі після вступу до національно-демократичної партії (1899), котра була зорієнтованою не лише на селянство й робітництво, а й на інтелігенцію [3, 160].

Прізвище Євгенія співвідноситься з ім’ям архангела Рафаїла, котре в перекладі з івриту означає “Бог uzдоровлює, зцілює” [4, 184]. Він – персонаж

старозавітної книги Товита; приховуючи свою справжню ангельську суть, у вигляді звичайного юнака береться супроводжувати молодого Товію у далекій і небезпечній дорозі до Мідії. У розмові з Товією він кілька разів наголошує: “Так! Я там бував часто й знаю дуже добре всі дороги” (5: 6); “Можу піти з ним, та й дороги її усі знаю <...>. Знаю всі її дороги” (5: 10); “<...> живі-здорові пустимося в дорогу й живі здорові повернемося назад до тебе, дорога-бо безпечна” (5: 17). Мудрий Товит (батько Товії), незважаючи на незрячість, розпізнав ангельську природу синового супутника й так підбадьорював дружину: “Не побивайся! Наша дитина здоровою піде в дорогу і здоровою повернеться назад до нас <...>. Не журись, не бійся за них, сестро, бо ангел добрий буде його супроводжувати, йому щаститиме в дорозі, і він повернеться живим-здоровим” (5: 21-22) [6., 494-495]. Так і трапляється, тож Рафаїла, який діє лише в цій біблійній книзі, можна сміливо назвати покровителем шляхів. Рафалович у романі, як старозавітний юнак-ангел, показує дорогу заблуканому селянинові (теж символічний образ!), навчає, пояснює, переконує, наставляє на “вірну дорогу”.

Крім того, “Євген” у перекладі з грецької означає “шляхетний”, “благородний”. Євгеній – селянин за походженням, інтелігент за соціальним статусом і демократ та “хлопоман” за переконанням, котрий керується високими й шляхетними національними ідеалами, підіймаючи селян на боротьбу за громадські й національні права. Першочергове завдання, що його ставить перед собою, чітке й зрозуміле: “Треба провести їх через школу життєвої освіти, збудити в них громадського духа”, “щоб чоловік привикав жити з людьми, порозуміватися з ними, солідаризуватися” [9, т. 20, 251].

Звичайно, цією розвідкою дослідження символічних найменувань у прозі Івана Франка не вичерпується. Імагологічна структура прози письменника потребує ще ретельних і прискіпливих студій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горун М., Івахів Г., Уніят В. Панталіха (за матеріалами енциклопедичного видання “Тернопільщина. Історія міст і сіл”) // Режим доступу: tegen.in.ua.
2. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. – Київ: Критика, 2006.
3. Денисюк І. “Усе мистецьке є символом” (Розшифровані й нерозшифровані символи у “Перехресних стежках”) // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн. – Т. 2: Франкознавчі студії. – Львів, 2005.
4. Ланглуа А., Ле Муане А., Спіс Ф., Тібо М., Требушон Р., Фуйу Д. Святе Письмо в європейській культурі. Біблійний словник. – Київ: Дух і літера, 2004.
5. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2-х т. – Москва, 1987. – Т. 1.
6. Святе Письмо Старого та Нового завіту. – [Б. м.], 1991.
7. Словник української мови: В 11 томах. – Т. 1. – Київ: Наук. думка, 1970.
8. Українські прислів'я та приказки – Українські максими. Панталаха // Режим доступу: www.maximas.com.ua.
9. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Київ: Наук. думка, 1976–1986.
10. Ціхоцький І. Мова прози Івана Франка (стилістичні новації). – Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006.
11. Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. – Львів, 2003.
12. Швець А. Психотип злочинця у прозі Івана Франка // Іван Франко – майстер кримінального читва: Збірник. – Львів: Світ, 2006.
13. Kurjer Lwowski. – 1889. – 14.I – 8.II.
14. Slowacki J. Lilla Weneda: tragedia w pięciu aktach / Opracował P. Chmielowski. – Brody, 1906.
15. Sprawa kukizowska // Kurjer Lwowski. – 1889. – №14. – 14. I.
16. Режим доступу: Wikipedia.org/wiki/Темера.

Отримано 13 червня 2016 р.

м. Львів

