

*Т. С. Матвєєва*

## **Феномен замкненого простору: явні й приховані смисли (на матеріалі великої епіки І. Франка)**

---

У художній спадщині І. Франка є чимало творів, присвячених розкриттю психологічних механізмів самоізоляції, замикання в собі людини активної, навіть небуденної, неординарної. Виходячи за межі реальності, усамітнюючись у власному світі, вона отримує хвилеве «щастя» окремішності, наслідком якого є розчарування, апатія, часто – рішення позбавити себе життя через неминуче усвідомлення неможливості реалізуватися в світі для себе, поза світами інших. Колізія зайвості, обертаючись

конфліктом самого «я», відповідно і його іпостасей: «я – вони», «я – соціум», «я – світ», призводить до неадекватної самооцінки, викривлює непроминальні сутності, руйнує їх в індивідуальному сприйнятті, змушує коригувати оціночну шкалу особистісного й загальнолюдського, зрештою обертає світ на петлю Мьобіуса – безкінечну через неспівпадання зовнішньої та внутрішньої поверхонь, кожна точка яких є і верхом, і низом, початком і кінцем. У малій епіці І. Франка виділяємо твори «тю-

ремного» циклу «На дні», «Панталаха», «До світла», «В тюремнім шпиталі», в яких показані змагання з безвихіддю, символічним утіленням якої стала в'язнична стіна – еквівалент буття за законом абсурду (так, Панталаха тільки тоді стає вільним, коли, долаючи стіну, падає з неї й розбивається насмерть; Андрій Темера вмирає під ножем Бовдура, якому щиро хотів допомогти, проте його намір розбився об стіну ненависті за знівечене життя, яка (ненависть) була перенесена на всіх людей, а не тільки на безпосередніх призвідців особистого лиха; Йосько Штерн був убитий, коли хотів зазірнути за стіну, вивиситися над нею світлом знань). У цих творах представлена ніби зворотна ситуація (людина прагне розкріпачення, вільного розвитку, змагається за право бути особистістю із власним світовідчуттям і світоуявленням), однак насправді вона, не реалізована, деформує людину (доля наглядча Спориша), перетворює її на безвольну, апатичну істоту, готову до самогубства.

У романах «*Voia constrictor*», «Для домашнього огнища», «Основи суспільності» – предметі запропонованої статті – письменник піднімає аналогічну проблему, роблячи важливим чинником її вирішення саме просторовий феномен. У такому ракурсі зазначені твори науковцями спеціально не вивчалися, хоча було зроблено спробу на матеріалі «кримінальної» прози І. Франка представити художній простір як засіб психологізму [3], жанротворчий фактор, елемент поетики характеротворення [5; 7]. «Увага до проблеми художнього простору є наслідком уявлень про художній твір як про відмежований простір, що відображує в своїй кінченості безкінечний об'єкт – зовнішній по відношенню до твору світ» [4:211].

Названі твори є психологічними студіями-самоаналізом, за допомогою якого головні персонажі кожного прагнуть зрозуміти через що, чому для них почався шлях у нікуди, віднайти причини власної зайвості в світі, що його кожен вважає прихильним до себе (згадаємо завзяття, наполегливість, із якими Герман («*Voia constrictor*») домагався багатства, яке б відкрило йому дорогу на вершечок соціальної вертикалі; романтичний флер Олімпії і бажання плекати духовність пастви о. Нестора («Основи суспільності»); енергію, з якою охороняє домашнє огнище Анеля («Для домашнього огнища»)). Проте всі ці персонажі опинилися в глухому куті, були поглинуті світом. Простежимо, як і чому відбувся злам їх внутрішнього стрижня.

У моноромані «*Voia constrictor*» (в обох редакціях) Герман Гольдкремер показаний через внутрішню дію, що уможливило зосередження

на головному – сповіді людини перед собою, коли життя майже прожите, і настав час підвести підсумки. У такій ситуації ніхто не наважується брехати, тому що робити це собі немає сенсу, бо кожен є власним найсуворішим суддею. Спогади Германа можна було б назвати сповіддю на вершині, адже він – нафтовий магнат, володар незчисленних багатств, але вершина ця насправді не міцний підмурівок, а химера, бо аналог міці в соціумі втрачає цю ознаку за межею буття, там, де матеріальне – ніщо. У моноромані відсутній сюжет як система подій, натомість розгортається ланцюг спогадів, із яких постає знедолений сирота Гершко, дивом порятований від смерті, який тепер змагається за виживання адекватними для класово структурованого соціуму методами: мета виправдовує засоби, не знищиш ти – знищать тебе, світ для сильних. Він учився жити за законами вовчої зграї, в якій є одне привілейоване місце, – вожака, що його важливо не тільки вибороти, убивши слабшого супротивника, але й зберегти, щоб, коли настане час поступитися місцем молодшому, померти в бою, а не животити упослідженим. Герман рано засвоїв закони соціальної моралі, тому, не гребуючи ні обманом, ні підступом, швидко відвоював місце під сонцем, розбагатів. Але, обернувшись на прожите, нічого не побачив позад себе, крім темноти порожнечі. Це самотність людини, для якої стягання заради стягання без жодної іншої мети стало сенсом існування. У неї нема друзів, а є тільки конкуренти, нема повноцінної родини, бо час, який би можна було їй віддати, згаяний на накопичення. (У творі це божевілля дружини Рифки, спроба Готліба задушити батька). Тепер, у старості, мільйони перетворилися на тягар, бо за них не купиш любов, дружбу, щирість, чесність, доброту, за них можна тільки вдовольнитися ерзацем – любовою, лицемірністю, підлабузництвом.

Письменник показує свого персонажа в замкненому просторі будинку, спеціально збудованого для комерційних потреб, це «святая святых» фінансиста, але не людини вповні, бо у ньому не живуть ні сам Герман, ні його родина. Стіни, дах цієї будівлі не окреслюють освоєний простір, прихильний до людини, безпечний для неї, навпаки, посилюють дисгармонію, уподібнюючи будинок до дволикого Януса – символу «переходу, об'єднання та роз'єднання», «зустрічі свого й чужого» [8:209]: етапи життя Германа об'єднані тільки матеріальним, а значить зв'язок цей нетривкий, він розпадається під тиском незворотного: смерть – перехід – Вищий суд. Життєва дорога Германа чужа справжній людській дорозі, яка повинна пролягати від існування че-

рез життя до буття. Для головного персонажа «*Voia constrictor*»<sup>а</sup> цей шлях став зворотнім: від буття дитинства, коли вибір пріоритетів попереду, до існування духовного старця. До цього будинку Герман заходить без молитви, бо нею освячують спілкування з Богом, а за порогом цього приміщення – золотий телець, символічним утіленням якого стала улюблена картина Гольдкремера, на якій удав душить лань (автор підкреслює, що малюнок шкіри змії настільки майстерно переданий художником, що нагадує потік монет, які сиплються без перестанку, прикликаючи, заворожуючи погляд). Парадоксально, але саме в цьому будинку Герман прагне віднайти себе, однак парадокс зникає, якщо зважити на те, що цей будинок «неправдивий», подібно до «жовтого», «казенного» чи «вічного», оскільки не призначений для життя (у прямому значенні як фізичного існування, в переносному – як повноцінного буття – не в замкненому просторі божевільні чи в'язниці, адже з них нема виходу). Людина ізолюється у викривленому світі присмеркової свідомості або у просторі беззаконня, замикається там суспільними табу і навіть якщо виходить у реальний світ, не відчуває себе в ньому захищеною, бо затаврована як вигнанець, прокажаний. Таким викривленим є простір Германового будинку – пустки, не зігрітої родинним теплом, у якому звичайні деталі – вікна, двері виконують невластиві функції – не утворюють місце переходу із незахищеного простору в захищений, бо є продовженням тільки однієї іпостасі Януса – темної, антигуманної, роз'їдаючої, як іржа, цілісний організм зсередини.

Панорама життя, розгорнута пам'яттю персонажа, переконує його самого, що життя, власне, не було, воно витрачено на марноту, гонитву за несправжніми цінностями: у вимірі соціально структурованого суспільства володіння ними вважається чеснотою, ознакою спритності, енергійності, заповзятливості, проте за межею буття вони перетворюються на непотреб, бо ними не вимірюється справжня людська сутність – благородство, милосердя, любов. Мабуть, тому І. Франко кардинально змінив фінал роману в другій редакції, коли показав, як Герман загинув у штольні власної шахти, залишившись навіки разом із підземними скарбами, які принесли йому багатство, але не стали еквівалентом духовного скарбу, забезпечивши своїм існуванням можливість внутрішнього удосконалення. Простір замкнувся: неправдивий будинок перетворився на підземне поховання, в якому Германова душа буде битися в очікуванні на Друге пришествя Спасителя.

Роздуми про причини самоізоляції були продовжені І. Франком у романі «Основи су-

спільності», головний персонаж якого графиня Олімпія Торська так само випробовується замкненим простором. Автор вибудовує своєрідний просторовий тунель, рухаючись яким, Олімпія ніби збоку спостерігає за розіграваними на його темних стінах сценами з власного життя. Перша декорація – батьківський маєток, у якому вона почувала себе комфортно, але після першого уроку, коли їй заборонили кохати, зрозуміла, що вона – плеканий товар, призначений для іншого, «достойнішого» покупця; потім – чоловіковий, у якому для неї – дружини, матері, подруги, порадиці місця не було, натомість будинок почав асоціюватися з тюрмою, у якій їй доведеться перебувати до смерті, бо зв'язала її з чоловіком не любов, а розрахунок батьків, які вигідно продали доньку. Олімпія гостро реагувала на власну безправність і безперспективність, але, методично знищувана моральними, духовними тортурами, зламалася, перетворившись на апатичну істоту без бажань і почуттів (аналогічна ситуація змальована І. Франком у романі «Перехресні стежки»: лінія Регіна – Рафалович – Стальський).

Друга декорація – це попелище маєтку, спаленого нешлюбним сином Торського. Згарище водночас і притягувало, і відштовхувало Олімпію: вона щоразу з полегкістю зводила очі на руїни, радіючи, що в'язниці більше не існує, що її життєвий простір більше не обгороджують ці стіни, а з іншого, відчувала, що саме існування цих стін звільняло її від щоденного клопоту про виживання. (Це той же удав з картини Германа Гольдкремера: він і приворожує, і лякає одночасно, бо поки летиться золото, стіни здаються прозорими, крізь них видно, хай і нечітко, життя і можна тішити себе ілюзією, що будь-якої миті ти можеш долучитися до нього). Тепер Олімпія постала перед необхідністю самій вирішувати всі життєві проблеми, думати про майбутнє сина, і коли з'явилася нагода повернутися до не раз проклятих стін, вона скористалася нею, причому в найбрутальніший спосіб. Йдеться про рішення Олімпії поклонитися Молохові людським жертвоприношенням. На заклання був відданий о. Нестор Деревацький – перше кохання Олімпії, батько її сина. Несподівано з'явившись удруге в її житті, о. Нестор пробудив спогади, але не про щасливі миттєвості народження справжнього почуття, а про соціальний урок: будь-які засоби для досягнення власної мети виправдовуються. Тому Олімпія не вжахнулася тим внутрішнім і зовнішнім змінам, що відбулися з о. Нестором, який відчув себе приниженим, упослідженим перед сильними цього світу, коли його як пса, що завинив перед господарем, вигнали з маєтку батьків Олімпії, додав-

ши тим самим душевної муки людині чесній, але безправній перед канонами соціальної моралі. Навпаки, ці зміни зміцнили в Олімпії впевненість, що з такої змалілої людини буде легше витягнути гроші. Так вкотре автор ставить питання про відповідальність кожного за свій душевний світ, духовну гармонію, бо його легко зруйнувати, виправдавши бажанням добре жити в несправедливому суспільстві – значить обрати адекватні, прийнятні для нього засоби для виживання. Письменник звів уже інших людей – не молодих мрійників, а дорослих прагматиків, що є особливо небезпечним, страшним у випадку о. Нестора – пастиря, проповідника слова Божого, будителя духовності, який у відплату за урок юності обрав служіння мамоні.

Третя декорація – флігель у садку, в якому Олімпія поселила о. Нестора, подалі від сторонніх очей, бо, переконавшись, що пробудити колишнє почуття їй не вдається, почала звикатися з думкою, що прийдеться прибрати його фізично, позбавитися від «непотребу», який заважає їй жити. Ніби готуючись до здійснення задуму, Олімпія щонаочі виходила в сад і, як звір, що чатує на жертву, ходила навколо флігеля, щоразу звужуючи кола наближення. Вона ніби викривлювала простір своєю присутністю в ньому, бо думки її були нечисті, – руйнувала ноосферу. Так відбулася зміна позитиву на негатив, оскільки традиційно сад – це «центр Космосу, Едем, Парадиз» [2:347], «образ ідеального світу, космічного порядку, гармонії – загублений і знайдений рай», «видиме благословення Господне» [6:319]. Сад – упорядкований простір, оброблений так, що видні лінії насаджень, однак у романі він, захаращений, занедбаний, дисгармонійний, дисонує з усталеною асоціацією про символічний смисл саду – аналогу «здатності людини досягнути духовної гармонії, прощення, блаженства» [6:320]. Внутрішній дисбаланс Олімпії ніби віддзеркалився в її оточенні: згарище, садовий безлад, старий, давно не ремонтований флігель. Вона виправдовувала себе – готову вбити через необхідність захистити сина від бідності (насправді від чесної праці), але право одного думати й діяти на користь собі закінчується там, де починається порушення такого ж права іншої людини. Так Олімпія опинилася у власній пастці: роблячи замах на о. Нестора, насправді остаточно зруйнувала себе, зневажила в собі людину, знищила образ і подобу Божу в собі. Тому зник сад – «архетипний образ душі, невинності, щастя» [2:348], а на його місці виникла «пустеля безсвідомого» [6:320]: убиваючи коханого руками його сина, вже не пам'ятала себе, піддалася інстинкту власності – і вбила внутрішнє «я».

Четверта декорація – карета, в якій Адаємчить до Львова в надії за допомогою вдатного адвоката порятувати себе й матір. Це останнє звуження простору в незавершеному романі: карета асоціюється із катафалком – замкненим простором, що рухається тільки в один бік – до могили й ніколи не проходить зворотний шлях. Вона така ж темна, вузька, у ній не можна випростатися на повний зріст, вільно рухатися, тому вона втрачає соціальне смислове наповнення атрибута заможності, набуваючи символічного змісту колісниці Фаетона, приреченої на загибель. Може, тому роман й залишився недописаним, що І. Франко знав закінчення справжньої історії, яка лягла в основу твору: шляхтичі Стшелецькі виправдані за вбивство, соціальна мораль торжествує. Простір замкнувся: табу, стереотипи, норми поведінки в соціально структурованих межах вибавляють тих, хто займає верхні шаблі ієрархії, від необхідності зважати на загальнолюдські закони, однак вони ж (суспільні догми), узаконюючи беззаконня, спричинюють врешті-решт саморуйнування.

Найяскравіше, вважаємо, ідея замкненого простору як духовної в'язниці виявилася в романі «Для домашнього огнища», головні персонажі якого – подружжя Ангаровичів знищили одне одного підозрами, нерозумінням, нездатністю слухати й чути. Письменник показав, як за три дні (стільки триває основна сюжетна дія в творі) зруйнувалася сім'я, як незворотно зовнішньо, а головне внутрішньо змінилися обидва. Стрижнем твору, подібно до попередніх, є випробувальна ситуація, коли йдеться про талант взаєморозуміння, коли те, що п'ять років тому називалося любов'ю, тепер стало ошуканством, гидотою. Максимально сконцентрувавши зовнішні перипетії, І. Франко зосередився на дослідженні глибинних внутрішніх процесів, які відбувалися в душах Антіна й Анелі. Причому невід'ємним атрибутом, проявом цих змін є незмінне – речовинний простір: кімната будинку Ангаровичів, вулиця міста, якими блукає капітан у надії знайти відповідь на питання, що сталося з ними, з якого моменту почала розростатися прірва у них під ногами. Перший просторовий елемент є локусом, у якому сконцентрувалася енергетика сім'ї – цілого, не позірного, а справжнього, але зруйнованого мораллю світу, в якому духовність – ніщо. Ангаровичі – люди свого часу, вони не ідеалізуються І. Франком, завданням якого було показати, чому золото почуття любові перетворилося на самотній кипарис – дерево смутку на могилі Анелі, яка пішла з життя, щоб звільнити від ганьби родину, але цим учинком побільшила силу впливу соціальної моралі, за якою «добре утаєна під-

лота» перестає бути такою, набуваючи натовість ознак спритно й безкарно отриманої перемоги над мораллю справжньою, вищим виявом якої є вічні категорії, якими поціновується непроминальне. Ця кімната пам'ятає щирість взаємин, безтурботний сміх двох дітей Ангаровичів. Тоді вона не була наповнена дорогими брязкальцями, тому що була самодостатньою через акумульовану в своєму просторі позитивну енергію взаєморозуміння, поваги. Коли ж простір почав заповнюватися непотребом, він утратив свою головну ознаку – здатність вивільнитися від меж, кордонів. Анеля – хазяйка цього простору, хранителька домашнього огнища якраз найбільше боялася простору без меж, безкінечного в бажанні гармонії частини й цілого, тому вона заповнювала його вічну цілість минулим – еквівалентом соціального простору, структурованого, ієрархічно замкненого, обравши для цього прийнятний з точки зору соціальної моралі спосіб – відбирати в інших можливість будувати свій життєвий простір – поставляла живий товар для будинків розпусти, замикала в ньому зневірених і упосліджених. Невільна частина не може будувати вільну цілість – замкнена в суспільних догмах душа гине. Рішення Анелі будувати своє домашнє огнище на згарищах інших домашніх огнищ було зумовлене як об'єктивними (вплив соціальної моралі виховання, оточення), так і, головне, суб'єктивними причинами (схильністю шукати вихід зі скрути, йдучи шляхом найменшого спротиву, виправдовуючи вже власну підлоту обставинами). Поступово життєвий простір самої Анелі звузився до меж тієї кімнати, в якій вершився бізнес (паралель із будинком Германа Гольдкремера), за нею ж – пустка, бо її будинок такий же «неправдивий».

Психологічно переконливо виписана й реакція Антіна Ангаровича на повідомлення про ремесло його дружини: обурення, ненависть, розгубленість, психічний злам, емоційний вибух і знову непевність, вагання. Дисонанс збільшувався через небажання бути причетним до того, що сталося, адже він, такий чесний, відвертий, щирий, так само, як і Анеля, обрав шлях найменшого спротиву: відгородився службою від сімейних проблем, волів їх не помічати і був задоволений, коли дружина перестала писати про домашні клопоти, Тепер же, коли про джерело прибутку родини стало відомо оточенню, він, благородна й незаплямована душа, який сам не раз користувався послугами подібних будинків, звинуватив Анелю в порушенні моралі, родинної честі. Так кожен із персонажів підійшов до межі, за якою повинен бути вчинок. І. Франко на час розводить

подружжя, ізолює кожну із його половин: Анелю – в будинку, Антіна – на вулицях міста – топосі психологічних випробувань капітана. Як і сад у романі «Основи суспільності», символіка міста у «Для домашнього огнища» протилежна традиційній, за якою місто – «символ досконалої цілісності, вічного існування, схожого на небесний Іерусалим, який уособлює небеса у всій їх повноті, непідвладності часу» [2:81]. Для капітана блукання містом – це душевні тортури, спроба втекти від родинного будинку якомога далі, відсунувши в такий спосіб рішення проблеми, це втеча від самого себе – ілюзія слабкої людини, яка воліє змиритися, а не боротися. Може, тому Ангарович у своїх мандрах завжди виходив до кладовища – символу кінця земного шляху, що сам уже фактично завершив свій духовний шлях – страхом за репутацію в очах таких же, як він, «благородних» завсідників борделів. Його місто – не Авалон – центр Істинного Світу, а Пальміра – символ минущої величі та тлінності людського марносластва, чи Ельдорадо – символ безплідних пошуків і надій, що ніколи не збудуться [8:237]. Він самотній, бо роз'єднав, зруйнував цілість – родину, не захотів вислухати дружини, бо звинувачувати легше, ніж шукати вихід із глухого кута, тому не зміг заподіяти собі смерть, про яку як про єдиний рятунок багато виголошував тирад, спромігшися тільки викликати на дуель й важко поранити найкращого друга. Така ж самотня й Анеля, оскільки ті, хто «благословили» її на цей промисел, перед загрозою викриття перекаляли провину на неї, затаврували безчестям, допомогу ж запропонував тільки барон Рейхлінген, щоправда, в обмін на Анеліну прихильність до нього.

Кожен із персонажів зрадив свій будинок, обернувши «космічний символ, зменшену модель всесвіту» [1:159] чорною дірою. Щиро прагнучи порятувати власний освоєний простір, перебуваючи в якому, людина тільки й знаходиться у безпеці, насправді зруйнували його фундамент – «святинище Роду, персоніфіковане духами предків» [1:159]: Анеля – прагненням забезпечити власний добробут ціною продажу душ і тіл інших, капітан – оманною самонавіювання про благополуччя, а разом вони – небажанням визнати винним себе, власний егоїзм чи слабкодухість. Цим будинок був зірваний зсередини, бо зник «священний простір, який розвивається навколо вогнища – вісі світу й освячується стінами будинку» [2:107], зник як «копія Космічної Гори, Світового Дерева» [2:107] внаслідок дзеркального переміщення верху й низу: фундамент, який повинен черпати силу в землі, відривається від неї, вікна – очі будинку опиняються

у вічній темряві під землею, дах – захисна зона провалюється в земну безодню, порушуючи гармонію площин неба й землі. Відповідно неприродність руйнує сакральність, впускаючи в неї мирський простір: так, як би була зламана присяга на вірність одне одному під вінцем, коли замість слави Божої зводилася би хула на Творця, адже мирське – консервативне, раціоналістичне підкорює звичкою жити погано, без подій і перспектив переходячи з дня у день, натомість сакральне пробуджує дух. Будинок Ангаровичів не мав перспектив, тому що основу його фундаменту склала нетривка сув'язь моральних догм і соціальних стереотипів: Анелі, вихованій дідом Гуртером на «продаж» (паралель до Олімпії Торської), була прищеплена відразу до бідності, яка в її середовищі вважалася страшнішою за каліцтво, невиліковну хворобу, безчестя, цинізм; ця відразу переносилася й на людей, які не змогли виборсатися з нужди, залишилися на маргінесах соціуму, були вибракувані з людського стада як непотреб, баласт (насправді ж такі люди часто воліли залишитися бідними, проте не зневажити вічні цінності). Перед загрозою нестатків Анелі, думаючи зберегти суспільний статус, залишитися на вершечку соціальної ієрархії, обравши негідний спосіб досягнення цього, ніби загасила домашнє вогнище, осквернила його сміттям соціальної моралі. Антін, обурений ремеслом дружини, хотів би знову стати своїм в офіцерському середовищі, бо думка загалу для нього важила найбільше. Він тільки забув євангельську легенду про фарисеїв, які привели до Ісуса для покарання на перелюбі спійману жінку, забув біблійне «а судді хто?», забув, що гнів прирівнюється до гріха за вбивство. Обидва використали свободу вибору, розум на беззаконня, тому й відплата призначалася обом.

Остання розмова між ними відбулася в кімнаті, яка колись повнилася щастям, а тепер її

стіни відлунюють тільки взаємні звинувачення. Так, Анелі права, коли викриває гнилизну суспільства, в якому одні недосяжні для Феміди, бо на її терезах зважуються не аргументи сторін, а золото, а інші аргіогі вважаються злочинцями, оскільки «зазіхають» на право мати право. Але, викриваючи, не розкаюється (невідомо, чи діждалися би її жертви слів каяття, якби її підприємству не загрожувала небезпека знищення), а самогубством лише помножує гріховність світу, бо чинить його, щоб захистити від ганьби родину – чинить так, тому що це індульгенція соціальних гріхів і аж ніяк не покута за зневаження в собі образу і подоби Божої. Антін – плоть і кров цього середовища дозволив собі оплакати дружину тільки коли переконався, що загроза бути заплямованим минула. Відповідно, чи не таким же фарисеєм, як у біблійній легенді, він знову постає у фіналі, коли упоюється позірним «щастям» – ні його імені, ні імені Анелі в газетах не згадували (так втрата життя обернулася фарсом торжества мізерії оцінок грішниками людської вартості). Могила Анелі – це символ утраченого зв'язку людей одного вогню. Але це єдиний замкнений простір, що має й позитивний смисл, адже за ним – постання перед найвищим суддею у день Другого пришествя Месії.

Отже, у статті ми спробували довести, що аналізовані романи І. Франка об'єднують символічний замкнений простір, із якого жоден із головних персонажів не в змозі вирватися, оскільки їх духовне ество пригнітила матеріальна іпостась існування, соціальна мораль, зробивши світ кривим дзеркалом, химерою, бо відібрала його первісну суть – гармонію. Такий напрям дослідження вважаємо перспективним, тому що він дозволяє поглибити, об'єктивувати вивчення діалектичних зв'язків художньо оприявленого й прихованого в смислоутворюючих площинах цих та інших творів.

## Література

1. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авт.-сост. В. Андреева и др. – М., 2001.
2. Жюльен Н. Словарь символов: Пер. с фр. С. Каюмова, И. Устьянцевой. – 2-е изд. – Челябинск, 1999.
3. Ковальчук А. Художній простір як засіб психологізму (на матеріалі «кримінальної» прози І. Франка) // Слово і час. – 2001. – № 7. – С. 25–28.
4. Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы кино-

эстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993) / Сост.: Р.Г. Григорьев, М.Ю. Лотман. – С.Пб, 1998. 5. Ткачук М. Жанрова структура романів І. Франка. – Т., 1996. 6. Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С.Палько. – М., 2001. 7. Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. – Л., 2003. 8. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. – М.-Х., 2002.

## АННОТАЦІЯ

В статті предпринята попытка на матеріалі великої епіки І. Франка дослідити феномен замкнутого простору.

## SUMMARY

The article attempts to study the phenomenon of enclosed space on the material of I. Franko's great epics.