

МАЛА ПРОЗА ІВАНА ФРАНКА ТА АРТУРА ШНІЦЛЕРА: ПОЕТИКА ТЕКСТУ

В статті представлена попытка розкрити жанрове своєобразие малої прози Івана Франка (1856–1916) в типологічному сопоставленні з прозою Артура Шніцлера (1862–1931).

Ключевые слова: *малая проза, поэтика текста, новеллистическая техника, эстетические основы, жанр.*

In the article the attempt to reveal genre peculiarity of Ivan Franko's (1856–1916) short story in typological comparison with Arthur Schnitzler's (1862–1931) short story was made.

Key words: *a short story, poetry of the text, novelist's technique, esthetic basis, genre.*

Художня спадщина Івана Франка позначена новаторством творчих пошуків. Проте, як стверджує Юрій Безхутрий, характерні риси творчості письменника особливо “виявилися у жанрах малої прози” [1: 69]. Аналогічно близькі спостереження містяться у літературознавчих працях І. Басса, О. Білецького, М. Возняка, Л. Гаєвської, Р. Голода, З. Гузара, Т. Гундорової, І. Денисюка, В. Дуркалевич, М. Легкого, М. Ткачука, І. Тростюка, В. Фащенко. Поділяємо думку Наталії Науменко про те, що першим дослідником української новелістики кінця ХІХ — початку ХХ ст. був саме Іван Франко [2:9]. У статті “З останніх десятиліть ХІХ віку” критик відзначав: “Новела — се найбільш універсальний і свобідний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часу, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати багатотомові повісті. В новелі найлегше авторові виявити найрізноманітніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою” [3:521].

Означена новелістична техніка примітна для німецькомовного письменника Артура Шніцлера. Австрійський художник-нова-

тор вирізняється інтелектуальним спрямуванням, нерозривним взаємозв'язком смислотворення й формального вирішення композиції, стилістики, власним трактуванням літературних тенденцій та закономірностей. Його творчість від початку 1880 року привертала увагу критики.

У публікаціях О. Грицяя, М. Євшана, К. Шахової, Д. Затонського, І. Мегели, Т. Гавриліва, І. Зимомрі, О. Блока, З. Венгерової, О. Норвежського, Є. Алексєєвої, Т. Баришевої, О. Євлахова, І. Проклова, Г. Брандеса, Г. Шайбле, К. Флідль, М. Перльман, Й. Стрелки, Ш. Сімонєка, Р. Вагнер, І. Ліндгрєн висвітлені окремі складники поетики художнього письма А. Шніцлера.

Вірогідність зіставного аналізу малої прози Івана Франка та Артура Шніцлера зумовлена багатьма факторами, зокрема, дієвістю німецькомовного культурного простору у межах Австро-Угорської монархії.

Виразним у новелах І. Франка та А. Шніцлера є психологічний підхід до зображення внутрішнього світу людини.

Завдання літератури, за переконанням І. Франка, полягало у “психологічному аналізі соціальних явищ, у тому, сказати б, як факти громадського життя відбиваються в душі й свідомості одиниці, і навпаки, як у душі й одиниці зароджуються й виростають нові події соціальної категорії” [4:365]. Так, в оповіданні “На дні” (1890), автор наголошує на необхідності дослідження позасвідомих станів особистості. Головний герой Андрій Темера має намір вести “психологічний дневник”, “статистику духового життя”, де він міг би фіксувати “вплив думки на органічні чинності”. Таким чином “пізнали б ми, якими-то враженнями, якими чуттями найбільше живе чоловік, яке-то буденне життя тої “божогої іскри”, котра в рідких, виїмкових хвилях так високо зноситься!..” [5: 143]. І. Франко стверджував, що аналіз таких духовних процесів допоможе “ввійти глибше в загадку характерів і вдач людських” [5: 144], а також знайти “ключ до розв'язання не одного психологічного вузла, бо ж, певна річ, що ті враження і чуття, що найчастіше повторюються, найглибші сліди витолочують у душі” [5: 144].

Дослідник франкової малої прози Юрій Безхутрий слушно зауважив: “Художнє осмислення екзистенціальної сутності людини неможливе без глибокого проникнення в психологію героїв, їхній внутрішній світ. У цьому розумінні тексти І. Франка становлять собою зразки психологізму, майстерного й переконливого занурення в душевні переживання персонажів” [1: 172].

Екзистенціальні тривоги, відчуття неспокою, нудьги, самотності, закинутості в світі — все це характерне для головних героїв новел “Терен у носі” (1906) та “Як Юра Шикманюк брів Черемош” (1906). Суголосною у цьому плані є творчість Артура Шніцлера. За аргументованим спостереженням Івана Мегели, мистецтво Артура Шніцлера є багатим на психологічне збурення, що “позначене печаттю приреченості, несе в собі передчуття неминучої загибелі” [6: 4]. “...При цьому він ставить нас, людей іншої епохи, перед тими ж нерозв’язаними проблемами: непереборної самотності людини, відсутності соціальної справедливості, нерозуміння людиною самої себе, незважаючи на глибинне самопізнання, панування цинізму, аморальності і безвідповідальності тощо” [6: 7].

Ось як змальовує І. Франко психічний стан головного героя в оповіданні “Як Юра Шикманюк брів Черемош”: “...коли вмерла стара, все якось урвалося, мов з батога тріснув. Юра почував себе самотним і безутішним у своїй малій хатині. Всюди йому чогось не ставало, з кожного кута зівала на нього пуста, кожда найменша річ у хаті й на обійсті “давала йому пуду!” [7: 425].

Сум’яття переживає і персонаж новели “Терен у носі” Микола: “...його неспокій збільшався раз у раз. Не їв майже нічого, лише десь-колись випивав склянку теплого молока. Його тіло вихуділо, його волосся за тих кілька днів побіліло, як сніг, а в очах тліли якісь несамопиті вогниці. Спати не міг ані вдень, ані вночі, а як інколи вночі сон його зломить, то зараз починає стогнати і хлипати і прокидається, весь облитий потом тривоги. Він не молився. Не розмовляв ні з ким, не цікавився нічим і обертався поміж своїми дітьми і внуками, як чужий” [7: 377].

Подібний стан героя характеризує занепокоєння, що супроводить багатьох дійових осіб під пером А. Шніцлера. Так, молодий чоловік, доктор права з новели “Der Mörder” (“Вбивця”, 1911) не знаходить собі місця після скоєного злочину: “Стіни готелю тиснули на нього, і весь той час, який залишився до від’їзду потяга, він проблукав містом, ніби сновида, нічого не помічаючи довкруг себе” [8: 24]. Цілком самотнім відчуває себе актор Роланд, герой новели “Ehrentag” (“Бенефіс”, 1897), він не спілкується “ні з видатними, ні з малими”, бо “ним володіло одне почуття: він самотній і кумедний” [8: 36]. Низько вклоняючись на сцені серед радощів і сміху він гідно витримував роль, яку йому нав’язали, а у свідомості оживала думка: “О, благородні люди, помилуйте! Помилуйте! Але

він знав: там, внизу, він відчув себе таким страшенно самотнім, що серце його завмерло” [8: 39]

Захоплення А. Шніцлера різними проявами глибинної психології спричинило появу творів, у яких описані випадки, які нібито мали місце насправді. Прикладом може послужити новела “Der Sohn” (“Син”, 1889) з промовистим підзаголовком “Aus den Papieren eines Arztes” (“Із записів лікаря”). Ранній твір А. Шніцлера — це спроба розкрити вплив дитячих переживань на характер і психічний стан людини. “...Und er sah mich an mit großen Augen und wimmerte in einem fort! Und ich, vor diesem kleinen Ding, das noch keinen Tag alt war, mußte ich erbeben... Ich weiß noch genau, daß ich es vielleicht eine Stunde lang anstarrte und dachte: Welch ein Vorwurf liegt in diesen Augen! Und vielleicht hat es dich verstanden und klagt dich an! Und vielleicht hat es ein Gedächtnis und wird dich immer, immer anklagen... Und es wurde größer, das kleine Ding — und in den großen Kinderaugen immer derselbe Vorwurf. Wenn es mir mit den Händchen ins Gesicht fuhr, dachte ich: ja,... es wird dich kratzen, es will sich rächen, denn es erinnert sich an jene erste Nacht seines Lebens, wo du es unter Decken vergrubst...!” [9: 50].

Примітна обрана письменником форма оповіді — щоденникові записи. Вона дозволяє досягти ефекту правдоподібності, що відбувається завдяки частому вживанню прислівників часу (noch um Mitternacht; Sechs Uhr morgens!; Nach Mitternacht; Am Morgen; zu Mittag). Водночас відсутність “ремарок”, які б вказували на місце дії і сприяли узагальненню конкретної події. Новела набуває значимості у плані доведення важливості інфантильних переживань. Суб’єктивність щоденникового запису постає у сполучі: той, хто пише, не лише фіксує події, але й висловлює своє ставлення до них і відповідно інтерпретує. Звідси недвозначно випливає факт: за лікарем-оповідачем ховається лікар-письменник Артур Шніцлер. “Новела “Син” є своєрідною художньою інтерпретацією наукової гіпотези письменника, що передбачає становлення психоаналізу як наукової теорії” [10: 9].

Багатим матеріалом для дослідження глибин людської психіки у творах, написаних на зламі ХІХ–ХХ ст., була така особистість, над якою тяжіли фатальні обставини. Тому особливого звучання набували під пером Івана Франка та Артура Шніцлера такі наскрізні мотиви, що мали понятійні моменти у пов’язі зі смертю, страхом і самотністю. Тема смерті є характерною темою для А. Шніцлера як художника слова [6: 4]. Вона (смерть) зримо проступає у його новелах

та повістях. У п'єсі “Liebeleil” (“Гра в любов”, 1896) юний марнотратник життя Фріц гине на дуелі від руки обдуреного чоловіка. Водночас його смерть стає невиліковним горем для скромної дівчини Христини, яку він звабив. Виразна критична лінія у п'єсі “Freiwild” (“Дика звірина”, 1897), де А. Шніцлер виступив проти звичаїв австрійського офіцера, яке заради своїх забав не щадить ані почуттів, ані життя “штатських людей”. Нюанс, що пов'язує тему життя — почікування кохання — з владним мотивом смерті, у новелі “Ein Abschied” (“Прощання”, 1896) майже невлотимий. Прозаїк майстерно розподілив усі переходи від близькості інтимного екстазу до страху смерті. Ця тема художньо переконливо розкрита у новелі “Вмирання” (“Sterben”, 1894). Її можна розглядати як складний психологічний етюд, завдання якого — торкнутися потаємних глибин людської душі, пізнати і описати те, про що не наважувалися змальовувати Шніцлерові сучасники. Смерть вривається і в новелу про двох закоханих “Die Toten schweigen” (“Мертві мовчать”, 1897). Щоправда, тут йдеться про злочин, який здійснюється з низинних мотивів. Тому А. Шніцлер карає за це злодіяння, він проводить головну героїню Ему не тільки через її злочин, але й через зізнання у вчиненому. У гострій гротескній манері зображене французьке аристократичне суспільство у час наближення його загибелі, зокрема, у драмі “Der grüne Kakadu” (“Зелений папуга”, 1899). Колізії смерті та пристрасті звучать і у новелах “Leutnant Gustl” (“Лейтенант Густль”, 1900), “Der Schleier der Beatrice” (“Буаль Беатріче”, 1904), “Der Tod des Junggesellen” (“Смерть холостяка”, 1908), “Die Hirtenflöte” (“Флейта пастуха”, 1911) та ін.

Перебуваючи 1893 року у Відні з метою захисту докторської дисертації, Іван Франко брав активну участь у політичному житті Австрії. Він добре знав ту атмосферу молодого Відня, в умовах якої “панував культ смерті, радше мотив втечі у потойбічне життя” [11: 69]. Причини й наслідки, засоби й способи того, чому людина йде з життя, ілюструють також зразки малої прози Івана Франка. Звертаючись до теми суїциду, І. Франко двічі “вбиває” героя повісті “Лель і Полель” (1887). Спочатку внутрішній конфлікт руйнує особистість одного з братів-близнюків, а згодом, це призводить до того, що персонаж стріляє у себе. Аналогічну дію чинять і героїня повісті “Для домашнього вогнища” (1892), і ліричний герой збірки “Зів'яле листя” (1896). Тому Богдан Тихолоз аргументовано дійшов висновку, що “Зів'яле листя” це — “книга страждання, книга болю, зрештою — книга смерті. Любов і смерть тут від початку йдуть поряд, мов нерозлучні сестри”

[12: 78]. Мотив смерті розгортається й наростає у цій ліричній драмі поступово: “Як у музичному творі на основі розвитку мотиву за принципом контрапункту, чорне пасмо смерті зарисовується спочатку злегка, неначе симптом якої хвороби, потім нібито зникає, але знову появляється з більшою інтенсивністю, щоб нарешті, у фіналі витіснити всі інші складники акордів “Зів’ялого листя”, стати абсолютно домінантою” [13: 265]. Емоційно напружено і драматично розповідає про першозлочин І. Франко у поемі “Смерть Каїна” (1889). Безвихідь штовхнула до смерті героя повісті “Сам собі винен” (1890), дорогу ціну заплатила за свою свободу Регіна з повісті “Перехресні стежки” (1900). “Своєрідним різновидом катарсису” [14:72] виступає смерть у поемі “Іван Вишенський” (1900).

За твердженням Юлії Вебер, Артур Шніцлер це — “Зигмунд Фройд у літературі” [15: 347]. Для нього підсвідомість людської психіки відіграє важливу роль. У його творах дивним чином переплітаються тонкі грані свідомого і підсвідомого, реальність і ілюзія. А. Шніцлер ввів у літературний обіг такі сфери людської психіки, як сон, підсвідоме, ілюзія. Ці питання особливо докладно вивчали відомі психоаналітики початку століття — З. Фройд (1856–1939) та К.-Г. Юнг (1875–1961).

Тема психологізму присутня у багатьох зразках художньої прози та поезії І. Франка. Проте світ його творів, більш реалістичний, ніж в А. Шніцлера. У творах віденського митця велику роль відіграє ірреальний світ, який часто стає реальним. Сон і підсвідомість — частина нашого життя. Іван Мегела наголошує, що сон для А. Шніцлера — “це той засіб, який дозволяє перевести у свідомість приховані порухи душі, підсвідомі еротичні бажання, неусвідомлювані ревності. [...] Сон — це й поетична активність, сон — це й психічне захворювання, сон — це й нагнітання страхів від нав’язливої думки і т.п.” [6: 26].

Сон і дійсність зливаються, коли межа між грою та життям виявляється розмитою, наприклад, у п’єсі Артура Шніцлера “Paracelsus” (“Парацельс”, 1898). Середньовічний лікар і філософ-містик вдається до гіпнозу з метою ввести дружину зброяра в особливий стан, щоб виявити потаємні еротичні бажання. Вони переходять із підсвідомого у сферу свідомого, створюючи взаємопроникнення реального й ірреального, сну і дійсності. А. Шніцлер захоплювався містицизмом, різними пророкуваннями, передбаченнями, водночас сприймаючи їх іронічно. Показовим прикладом таких експериментувань є оповідання “Die Weissagung” (“Передбачення долі”, 1905). Характерні риси

цього твору з проекцією на “зміщення часових площин, нашарування різнопланової, різностильової оповіді, використання прийому фіктивності видавця, літератора, який виступає як фігура, що замінює самого автора, створює враження містерійності, фатальності передбачення” [6: 26]. Головний герой Умпрехт — унікальний тип, патологічний психічний стан якого межує з надлюдськими можливостями. Таке враження прозаїк створює за допомогою стилістичних засобів, перехресшуючи сон і реальність. Він використовує особливу здатність людської свідомості і при цьому створює ілюзію взаємопереходу удаваної смерті, як частки гри, у реальність. А реальна смерть нагадує сон із спогадами про дійсність.

Повість “Traumnovelle” (“Новела снів” або “Сон і дійсність”, 1926) — перша спроба художнього втілення теорії З. Фрейда. Тут відчувається “схематичність, драматургічна шаблонність” [16: 46] — все доволі банально: майже немає яскравих образів. Віденські обивателі початку століття прагнуть відшукати у реальних картинах порятунк від своїх незрозумілих сновидінь і сексуальних фантазій. Довірливі партнери без жодного затаювання розповідають одне одному про ті спокуси, які всюди їх підстерігають. Фінал повісті залишається відкритим.

І. Франко неодноразово закроював розмову про позасвідоме. Він осмислював роль несвідомих психічних актів художньої творчості та особливості її функціонування у людському житті. Найповніше це ілюструють його п’єси: “Сон князя Святослава” та “Украдене щастя”.

“Порівняння поетичної фантазії з сонними привидами, а в дальшій лінії з галюцинаціями, тобто привидами наяві, не є пуста забавка. Се явища одної категорії... Студіюючи психологію сонних візій та галюцинацій, ми будемо мати важні причини до пізнання поетичної фантазії і поетичної творчості” — розмірковував І. Франко у студії “Із секретів поетичної творчості”. Автор переконливо наголошував: секрети творчості лежать далеко за межею свідомості й значну роль при цьому відіграє “нижня свідомість” [17: 71].

Христина Ворок висловила вдалу думку про те, що І. Франко “цікавився сновидіннями, переходом людини у стан сну, тими реакціями, які вони викликають, зовнішніми і внутрішніми подразниками, що впливають на зміст онейричної візії” [18: 256]. Звертаючись до зображення “сну”, “сновидінь”, “візій”, “уявлень-видінь”, він прагнув оприлюднити передовсім ту сферу психіки особистості, яку нині називаємо “нічною свідомістю” чи “пониженням інтенсив-

ності свідомості” (К. Юнг). Причому здійснював це з урахуванням як родової, так і жанрової приналежності твору: “Украдене щастя” — драма-трагедія, “Сон князя Святослава” — драма-казка; більше того, зі співвідношенням та поєднанням реальної конкретики та ірреальної дійсності, того, що усвідомлюється і не усвідомлюється людиною”, — стверджує С. Хороб [19: 467]. “Художній сон є однією з форм художньої ілюзії, достовірність, переконливість якої залежить від письменницької майстерності, асоціативності художнього мислення письменника. У контексті сну як прийому проявляються й специфічні його функції, досить різноманітні, хоча й формуються навколо ідеї концептуалізації художньої дійсності”, — відзначає О. Шупта-В’язовська [20: 163].

Використані Франком “сни”, “візії”, “провидіння”, “уявлення” несуть у собі подвійний смисл. Степан Хороб переконливо доводить, що “вони сприймаються, з одного боку, як суто художній прийом драматургічної поетики, що має логічну конструкцію з увиразненням і збагаченням змісту п’єси та її образної системи, а з іншого — письменник ще більше заглиблюється у лабіринти “нічної свідомості”, представляючи сновидіння як художню реальність” [19: 470].

Героям Бриславського циклу (1877) важко розрізнити між сном і дійсністю. Вони одночасно марять наяву, сплять і бачать сни. Це відбувається з Гринем (“На роботі”) і з Леоном Гаммершлягом (“*Vo constricator*”), з персонажами оповідань “Ріпник”, “Навернений грішник”. Сон у цих творах “відтворює наслідки складних, часто нерозв’язних конфліктів у душі героя” [21: 373].

Тому має рацію П. Ляшкевич, коли пише: “Сон як літературний прийом і сон як підсвідомий психічний рефлекс — друга категорія мається на увазі. [...] Поет не переказує сну, а згадує, занурюючись у його нелогічний світ способом інтроспекції. У цьому світі відбуваються алогічні події, неможливі у світі реальному, обмеженому фізичними законами. Підсвідомість пише сни лише мовою символів” [22: 216–217].

У поетиці малої прози Івана Франка та Артура Шніцлера особливе місце посідають імпресіоністичні засоби письма. У їхніх новелах переважає виразно колоритне, іноді різке імпресіоністичне образотворення. Образ міста, його історії крізь призму містичної причетності до минулого — все це твориться імпресіоністичними мазками. Це мало певне значення для утвердження у літературі засад модерного мистецтва, у творах якого зосереджувалася увага на малюнок внут-

рішнього світу, переживання героїв, а також на виражальні засоби у сфері музики та живопису. За словами Є. Мелетинського, “малий “формат” жанру робить новелістичну літературу досить своєрідною і дає можливість на її матеріалі увявити в мініатюрі всесвітній історико-літературний процес. Окрім того, завдяки її сюжетній сконцентрованості, композиційній суворості й узагалі високому ступеню структурованості вивчення новели обіцяє виявити досить чіткі критерії опису наративу та оповідних жанрів” [23].

Починаючи від новели “На роботі” (1877) й до “Сойчиного крила” (1905), письменник удосконалював різновид внутрішнього монологу. Він переростає у потік свідомості, “а це новаторство, — стверджує І. Денисюк, — сягає вже у вік двадцятий з характерними для нього формами викладу у Дж. Джойса і А. Камю” [13: 63–64]. Ліризованої настроєвості письменник досягав, проектуючи душевні переживання персонажа чи оповідача на довкілля, скажімо, у новелах “Дріада” (1905), “Терен у нозі” (1907), “Під оборогом” (1905), “Неначе сон” (1906). Поділяємо думку Василя Будного, який справедливо стверджує: “Переконаний супротивник крайнього суб’єктивізму, Іван Франко плідно використовував елементи імпресіоністичної риторики як засіб створення відповідного настрою, налагодження емоційного контакту з читачем, зацікавлення його рецензованою книжкою” [24: 127].

А. Шніцлер використовував прийом експерименту, щоб глибше дослідити психологічні процеси у людських душах. Так, у новелі “Sterben” (“Вмирання”, 1892) автор змальовує героїв у межовій ситуації під загрозою смерті. Експеримент надав А. Шніцлеру можливість проаналізувати різні рівні суб’єктивності персонажів.

Письменник явив зацікавлення не лише психологією окремого індивіда, але й оточуючим соціумом. Яскравий приклад — новела “Лейтенант Густль” (1900), яку критика слушно розглядала як пародію на австрійську армію. Твір цілком витриманий на рівні внутрішнього монологу, а в окремих місцях він переходить у “потік свідомості” Густля. Герой має чітку соціальну приналежність, мислить штампами, цитатами з уст високоповажних людей його оточення: “Gewiss ein Sozialist! Die Rechtsverdreher sind doch heutzutage alle Sozialisten! Eine Bande... am liebsten möchten sie gleich’s ganze Militär abschaffen; aber wer ihnen dann Helfen möchte, wenn die Chinesen über sie kommen, daran denken sie nicht. Blödisten!” [25: 233]. Тому вдалим є міркування Людмила Коршунової: “поряд з зображенням психоаналітичної теорії у новелі зароджується власна психологічна

концепція Шніцлера з важливою роллю глибинних соціальних мотивів поведінки” [10: 7].

Самобутність художньої манери Івана Франка та Артура Шніцлера виявилася у засадах розкриття характерів, оцінку яких подано в об’єктивній нарративній манері. Значна увага приділена портретові, конкретним деталям, особливостям мови дійових осіб. Внутрішній світ героя часто еманує на пейзажі. Посилюється функція внутрішніх монологів, діалогів, а нерідко — й полілогів, елементи яких знаходимо у новелі А. Шніцлера “Der blinde Geronimo und sein Bruder” (“Сліпий Джеронімо та його брат”, 1900). Ось ілюстрація: “Вони вийшли на сільську дорогу, яка простягалася перед ними у неясному світлі дня, що тільки народжувався... Карло взяв брата за ліву руку, і вони мовчки попрямували вбік долини. Незабаром вони підійшли до місця, де дорога починає круто звиватися вгору. Знизу назустріч їм клубочився туман, а вершини над ними здавалися неначе проковтнуті хмарами. І Карло подумав: “Зараз я скажу йому” [8: 106]. Автор-оповідач переважно залишається поза фабульною дією, хоча присутність його в тексті не залишається таємницею для читача. Та ж авторська іронія, елементи якої виразно проступають в оповіданні “Доктор Бессервіссер” (1906) І. Франка. Цей твір — всуціль розгорнутий іронічний портрет з численними іронічними характеристиками персонажа: “Pardon! Я й забув сказати, що наш любий доктор Бессервіссер належить власне до сеї другої категорії, до тих людей, котрі знають усе ліпше, ніж хтось інший, бо всюди знайдуть якусь помилку, а з природи наділені такою щасливою організацією, що твердо вірять: коли я поправлю отсю помилку, значить, я ближче правди, значить, я більший учений від онтого-о!” [26: 57–58].

Зразки малої прози І. Франка, з одного боку, та А. Шніцлера — з іншого, свідчать про їхню майстерність.

Окрім спільних рис у творчості обох письменників, безумовно, наявні і відмінні. Відрізняються художні світи митців з огляду на традиції, полікультурне оточення, поетику, естетичні засади. Іван Франко та Артур Шніцлер постійно шукали нових підступів для адекватного відтворення дійсності, що припала на злам XIX — початок XX ст.

ПОСИЛАННЯ ТА ПРИМІТКИ

1. Безхутрий Ю. Мала проза І. Франка 1900-х рр. у контексті художньої парадигми перехідної культурної епохи: модель світу і модель людини // Українське літературознавство, 2008. — Випуск 70. — С. 168–176.
2. Науменко Н.В. Символіка в образній структурі української новелістики кінця XIX — початку XX ст.: Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. / Національний університет харчових технологій. — К., 2002. — 200 с.
3. Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Зібрання творів: У 50-ти т. — Т. 41. — К., 1976 — 1986, С. 521–541.
4. Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Зібрання творів: У 50-ти т. — Т. 34. — К., 1976 — 1986, С. 365.
5. Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Зібрання творів: У 50-ти т. — Т. 15. — К., 1976 — 1986, С. 143–144.
6. Шніцлер Артур. Передбачення долі: П'єси, оповідання / Іван Мегела (пер. з нім.), Іван Мегела (передмова та примітки), Борис Грінченко (пер. з нім.). — Чернівці: Молодий буковинець, 2001. — 368 с.
7. Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Зібрання творів: У 50-ти т. — Т. 21. — К., 1976 — 1986, С. 377, 425.
8. Шніцлер Артур. Повернення Казанови: Повісті, оповідання / Іван Мегела (пер. з нім.). — Чернівці: Молодий буковинець, 2003. — 336 с.
9. Arthur Schnitzler: Gesammelte Werke in drei Bänden. Band I: Erzählungen. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Scheible. — Patmos Verlag GmbH & Co. KG Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf und Zürich. — 2002. — 927 S.
“... І він дивився на мене великими очима, і жалібно пхикав! А я перед цією маленькою крихіткою, якій не було ще і дня, я мусіла здригатися... Я ще досі пам'ятаю, що майже цілу годину я вдивлялася у немовля і думала: “Який докір криється у цих очах! І, можливо, воно (немовля) зрозуміло твій намір і дорікає тобі! І, можливо, воно пам'ятатиме і дорікатиме тобі, дорікатиме... Воно зростало, крихітне маля — а у великих дитячих очах завжди той самий докір. Якщо воно вдаряло мене ручкою по обличчю, я думала: “Так... воно дряпатиме тебе, захоче помститися, тому що згадуватиме ту першу ніч свого життя, яке ти намагалася закопати під ковдрами...!” [пер. з нім. — О. Б.]
10. Коршунова Л. Артур Шніцлер і Зигмунд Фрейд: письменники і психологи у контексті австрійської культури: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.03. — Іваново, 2008. — 19 с.
11. Зимомря М., Зимомря І. Єврейські мотиви як об'єкт рецепції: від Карла-Еміля Францоza до Івана Франка // Соборність. — 2006. — № 3. — С. 65–70.
12. Тихолоз Б. Ерос versus Танатос (філософський код “Зів'ялого листя”) / Передм. Л. Сеніка. — Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — 89 с.
13. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. — Львів: Науково-видавниче товариство: Академія Експрес, 1999. — 280 с.
14. Бердник Ю. Тема самогубства у творчості Івана Франка // Українське літературознавство: Збірник наукових праць. — 2006. — Випуск 68. — С. 71–74.
15. Вебер Ю. А. Чехов и А. Шницлер (“Дядя Ваня” и “Одинокий путь”) // Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы международной научной конференции (Москва, май 2005 г.). — М.: Изд-во МГУ, 2005. С. 344–351.

16. Зимомя І. Австрійська література: моделі рецепції тексту: Монографія / Іван Зимомя. — Дрогобич — Тернопіль: Посвіт, 2009. — 216 с.
17. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку // Зібрання творів: У 50-ти т. — Т. 231. — К., 1976—1986, С. 71.
18. Ворок Х. Іван Франко — дослідник сновидінь // Вісник Львівського університету. Серія: філологія, 2008. — Випуск 44. — Ч. 1. — С. 255 — 263.
19. Хороб С. Моделі оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга // *Současná ukrajinistika problému jazyka, literatury a kultury*. 2. Část. — Sborník článků. — Olomouc, 2008. — С. 465 — 472.
20. Шупта-В'язовська О. Художнє сновидіння як тип художнього мислення / Онірична парадигма світової літератури: Збірник наукових праць. — Вип. 1. — Київ: Видавництво КНУ, 2004. — С.163.
21. Зимомя М. Феномен Івана Франка: вершинні моделі прози (Рец. на книжку: М. Ткачук. Жанрова структура прози Івана Франка (Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції. — Тернопіль, 2003. — 384 с.) // Наукові записки. Серія: літературознавство 2 (20). — Тернопіль, 2006. — С. 371—375.
22. Ляшкевич П. Від “Semper idem” до “Semper tiro” Івана Франка // Українська філологія: Школи, постаті, проблеми: Зб. наук. праць: Міжнар. конф., присв. 150-річчю від дня заснув. кафедри української словесності у Львівському ун-ті. — Львів, 1999. — Ч. 1. — С.216—217.
23. Мелетинский Е. Историческая поэтика новеллы. — М.: Наука, 1990. — 275 с.
24. Будний В. Імпресіонізм як предмет і стиль літературно-критичного мовлення І. Франка // Вісник Львівського університету. Серія філологічна, 2003. — С. 118—129.
25. “Безсумнівно, соціаліст! Сьогодні ж всі законоспотворювачі — соціалісти! Згряя негідників ... якби їхня воля, вони перш за все начисто скасували б армію; а хто їх захищатиме, якщо вторгнуться китайці, про це вони не думають. Ідіоти!”, — [переклад наш. — З. М., Б. О.]
26. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку // Зібрання творів: У 50-ти т. — Т. 20. — К., 1976 — 1986, С. 57—58.
27. Денисюк І., Корнійчук В. Невідомі матеріали до історії ліричної драми Івана Франка “Зів'ялого листя” // ЗНТШ : праці філол. секції. — Львів, 1990. — Т. ССХХ1 (221). — С. 265—282.