

**ПРОСТОРОВА МОДЕЛЬ ТВОРІВ М. УСТИЯНОВИЧА  
«СТРАСНИЙ ЧЕТВЕР», І. ФРАНКА «ПЕТРІІ І ДОВБУЩУКИ»:  
ВІДЛУННЯ ПОЕТИКИ ГОТИЧНОГО РОМАНУ**

**Анотація.** У статті зроблено спробу на матеріалі романів М. Устияновича «Страсний четвер», І. Франка «Петрії і Довбушуки» проаналізувати особливості художнього втілення просторової моделі творів. Основними смислотвірними елементами такої моделі визначені камінь і вогонь, а просторовими характеристиками – дискретність, нецілісність, дисгармонійність. Окремий аспект студії – елементи готичної поетики як своєрідні маркери реального географічного й психічного простору художнього цілого.

**Ключові слова:** простір, камінь, вогонь, готичний роман, психосвіт.

**Аннотация.** В статье предпринята попытка на материале романов Н. Устияновича «Страстной четверг», И. Франко «Петрии и Довбушуки» проанализировать особенности художественного воплощения пространственной модели мира. Основными смыслообразующими элементами такой модели представлены камень и огонь, а пространственными характеристиками – дискретность, нецелостность, дисгармоничность. Отдельный аспект студии – элементы готической поэтики как своеобразные маркеры реального географического и психического пространства художественного целого.

**Ключевые слова:** пространство, камень, огонь, готический роман, психомир.

**Summary.** In the article there is taken an attempt to analyse the peculiarities of fictitious embodiment of the spatial model of the world on the basis of the novels «Holy Thursday» by N. Ustianovich and «The Petris and Dovbutschukis» by I. Franko. The Stone and the Fire are presented as the basic meaning-forming elements of this model and discreteness, non-integrity and disharmony – as its spatial characteristics. The separate aspect of the study is the elements of Gothic poetics as peculiar markers of the real geographic and psychic space of the fictitious whole.

**Key words :** space, stone, fire, Gothic novel, psychoworld.

В українській літературі другої половини XIX ст. з'явилось чимало творів, у яких письменники прагнули, відійшовши від побутописання, етнографізму, акцентувати на філософській проблематиці, зокрема на такому її аспекті, як смисл буття людини. Формою художнього оприявлення мистецьких пошуків стала романтична естетика з її антиномічною основою, бінарністю опозицій, зокрема «сакральне/профанне», посередництвом якої, вважаємо, можна найбільш рельєфно представити дилему «духовне/бездуховне», адже людина первісно є амбівалентною сутністю, духовною і матеріальною (тілесною). Відтак ідеться про її здатність чи нездатність зберегти в собі божественний стрижень і тим опертися злу, яке увиходить у світ через гріх. Саме про вплив негативного на людське ество йдеться в аналізованих у статті творах М. Устияновича, І. Франка, які (твори) практично не були об'єктом вивчення науковців. «Петрії і Довбушуки» переважно відносилися до учнівських, відтак визначалися тільки основні змістові елементи; «Страсний четвер» взагалі майже не брався до уваги, відчитуваний переважно як факт творчої біографії його автора. Така тенденція, на жаль, зберігається до сьогодні: із сучасних студій можемо виокремити розвідки Т. Гундорової, в яких ідеться про мотив двійництва, про особливий художній світ І. Франка, наповнений духами, ангелами, демонами, добрими й злими, і які «часом набирають вигляду привидів, богинь долі, знаків провидіння» [5; 4, с. 50] (серед інших у контексті творів Е. Т. А. Гофмана «Еліксир диявола», Е. Сю «Вічний жид» згадані й «Петрії і Довбушуки»). «Містичний,

химерний» садовий пейзаж у прозі І. Франка, що передає «прориви вражень... рефлексії... видіння», – предмет зацікавлень К. Дронь [6, с. 64] (хоча стаття написана на іншому матеріалі). Виходячи з цього, формулюємо мету пропонованої статті: виділити й проаналізувати смислові доміанти просторової моделі творів М. Устияновича «Страсний четвер», І. Франка «Петрії і Довбушуки» у контексті західноєвропейської готичної прози.

Обидва досліджувані полотна являють спробу витлумачення тези про причини внутрішньої нецілісності «я» людини, представлені як вплив минулого: матеріального, речовинного (скарби Довбуша) і бездуховного, чуттєвого начала (помста), втіленого, в тому числі, й у просторовій моделі – опосередкованому характеротворчому полі.

Просторові доміанти в аналізованих романах (щодо твору М. Устияновича, то визначасмо його як «згорнутий» роман через відкриті й дискретні ретроспективні сюжетні лінії. Детальніші пояснення є предметом окремої студії) традиційні романтичні: верх (зелений Бескид у М. Устияновича, Чорна гора у І. Франка) /низ (село в обох авторів), але представлені в дзеркальному відображенні, як такі, що трансформували до протилежного усталені значення. Так, символіка гори зазвичай витлумачується як «сходинки на небо» [7, с. 126], духовна висота... символ вічності» [12, с. 62], «вмістилище божественного натхнення» [8, с. 79]. Натомість М. Устиянович епіграфом підкреслює думку, що зелень Бескиду приховує кров десятків безневинно закатованих душ: «Бескиде зеленій... Пішов бим тобою, бою ся розбою» [13, с. 195]. А зважаючи на те, що епіграф є квінтесен-

цією смислу твору, можна зробити висновок про прорив хтонічного, хаотичного до світового універсуму, про викривлення простору, перетворення його фізичних характеристик і чуттєвого сприйняття: верх світової вісі заповнили неприкаяні душі, вічні мандрівники (бо померли не своєю смертю, без передсмертного відпущення гріхів, залишилися не поховані) між поцей- і потойбіччям; а негативна енергетика, накопичуючись, провокує страх перед тим, що насправді повинно було стати уособленням Дерева Життя. Аналогічно й у романі І. Франка: світ прорізує Чорна гора, зображувана завжди немов облита червоним, а в кульмінаційних моментах «кривавим» світлом. І на вершині – чорна постать – докір живим за втрату здатності «бути», замінену профанним «існувати».

Гора перетворюється на центр простору в обох романах, але, втративши своє сакральне значення через відмову людини від плекання образу й подоби Божої, стає парадоксальними сходинками в Ніщо. Світ як Космос залишається закритим, у ньому відсутні прояви Священного Світу, бо таким він є поза людськими уявленнями, натомість людина викривила його, деформувала до світу-вивороту (не Задзеркалля, а абсурду). Відтак перестає діяти «закон кордону»: «чим далі від центру, чим ближче до кордону між упорядкованим простором і хаосом, тим більший спротив злих сил, які уособлюють хаос, доводиться долати» [11, с. 14]. В обраних творах, навпаки, центр є осердям зла, він має абсолютну владу над усім простором, тому сили інферно постійно продукуються розірваним психосвітом людини.

Витлумачуючи так просторову модель аналізованих романів, ми виходимо на можливість їх дослідження в контексті готичних творів, поетика яких відлунувала в багатьох українських епічних зразках другої половини XIX ст.: від малої епіки О. Стороженка, Ганни Барвінок, Ф. Заревича до повістей П. Куліша «Огняний змії» (1841), О. Стороженка «Марко Проклятий» (окремі розділи друкувалися у 1870 році), романів П. Куліша «Михайло Чарнишенко, або Малоросія вісімдесят років тому» (1843), «Олексій Одноріг» (1852) тощо. Це поетика «романтичного контрасту», «розмитості обрисів, хаосу й напівтемряви» [2, с. 5]. Простір готичних творів особливий: як правило, це кілька ландшафтних домінант (гора, замок, монастир), які занурені в хаос лісу, бездоріжжя, а все разом створює атмосферу лабіринту, природного й душевного, пройти який удається одиницям. Це простір «тиші, мороку, запустіння» [2, с. 9].

Звернення українських митців до готики, на нашу думку, не є анахронізмом, тим більше не може пояснюватися вторинністю української літератури, яка постійно «запізнювалася» у своєму розвитку, даючи читачеві те, що в європейській літературі вже було перейденим ета-

пом. Уважаємо, що в принципі не можна говорити про строгі часові рамки того чи іншого культурно-мистецького явища: йдеться тільки про активне й менш активне використання певних тенденцій, але ніяк не про ретроградність, тому що кожна епоха синтезує традиційне й новаторське, а спіраль часу, розкручуючись, у певний момент суміщає минуле й теперішнє, зближуючи різночасові історичні етапи розвитку, у тому числі й літературні.

Саме готичний роман, визначення якого утвердилося в останній чверті XVIII ст., попередив «основні тенденції передромантичної естетики: культ «природності», «природи», «почуття»

[2, с. 7], сфокусувавши, серед іншого, й посередництвом просторових моделей, погляд на проблемі протистояння матеріальних (часто замкнених, самодостатніх, непереборних) умов існування й прагнення розірвати просторове, а через нього й психологічне коло залежностей, адже взаємини людини й просторового образу світу є складними: «з одного боку, цей образ створює людина, з іншого, – він формує занурену в нього людину» [9, с. 335]. Таким є Теодор (Г. Уолпол, «Замок Отранто»), Аделіна (А. Редкліфф, «Роман у лісі»), Мельмот Скиталець (Ч. Р. Метьюрін, однойменний твір), хоча останній до певної міри, бо може тільки помінятися з іншим, обтяженим стражданням, відкупивши людину від них ціною стоп'ятдесятилітнього життя без душі. Однак абсолютна більшість персонажів «готичних творів» не долають ні власний психопростір, ні дикий географічний простір, бо гріховні ненавистю, помстою, вбивством: наприклад, практично всі персонажі «Закоханого диявола» Ж. Казота, «Ватека» У. Бекфорда, «Монаха» М. Г. Льюїса, які власним життєписом ілюструють «ідею фатального панування зла у різних сферах суспільного життя» [1, с. 531].

Подібне прочитується і в аналізованих творах українських митців, просторова модель яких (творів) ускладнена додатковими смислами: зображення перевернутого універсуму уявляється такими значимими деталями, як ліс (у М. Устияновича), монастир і кладовище (в І. Франка). У лісі знаходиться схованка Олекси, проте ліс не може його захистити аргіогі, бо так, як і у випадку з антиномією «верх/низ», маємо подібну «безпека/небезпека». Відтак сховатися в лісі, убезпечити себе від чогось чи когось неможливо, бо ліс – «місце небезпеки, підвладне духам, демонам» [7, с. 280], «місце таємниць» [12, с. 193], оскільки в ньому легко заблукати без чітких орієнтирів, втратити напрямок і замість вийти на дорогу, опинитися в хащі. Символ лісу витлумачується і як «лабіринт пристрастей» [8, с. 215], що в романі підкреслює і сам персонаж: «Передо мною качаю я тяжкий камінь недолі, а позад мене топче мя лютий чорт по п'ятах» [13,

с. 204]. Із розлогої ретроспекції, портретних і самохарактеристик окреслюється життєпис Олексі-вигнанця зі світу, для якого тільки ліс став прихистком. Цей просторовий парадокс посилюється й тим, що саме через ліс «проходить шлях у потойбічний світ» [3, с. 279], здолати який душа може тільки через митарства.

Дихотомічною парою до лісу є в романі «пуста» Зубані – зимівник, який уособлює пустку, порожнечу. Парадоксально, що житло при живій людині асоціюється з незаповненим простором: прихисток обертається на притулок, дім – первісно сакральний символ Родового Дому перетворюється на дім-труну, бо стара жінка в ньому лише доживає, плекаючи помсту за понівечене особисте життя й загибель сина. Сама Зубаня ніби з'явилася нізвідки: ніхто нічого не знав про її сім'ю, про те, чим вона жила. Так світ потойбіччя оприявнюється в поцейбічній й починає його трансформацію, звуковим вираженням якої стають незвичні для людського вуха звуки, що вночі чуються виттям. За народними уявленнями, так нечиста сила попереджає про свою присутність (виття, свист, регіт, що можуть бути подолані тільки криком сонячного птаха півня).

М. Устянович використав у романі й прийом накладання просторових характеристик: ідеться про суміщення через деталь онейричного й фізичного просторів в описі долі головної героїні Зіні. Такою деталлю став вогонь, через який вона ніби прийшла в світ, наснившись матері як вкинута у її подолок вугіль, що його виніс із палаючого села ворон. І знову парадокс: зі знищеного простору народжується новий (вигоріле село продукує нове життя в крайній хаті). Як відомо, вогонь є амбівалентною стихією: може зігрівати, а може й спалювати, тому «в багатьох космогоніях світу полум'я асоціюється як зі створенням світу, так і з апокаліпсисом, воно сяє в раю і спалює в пеклі» [10, с. 200]. Вогонь же уві сні означає, що «в душі сновидця бушує вогонь руйнування» [8, с. 276]. Так у романі виявляється чергова антиномія «творення/руйнування»: мати є абсолютом першого символу, проте фактично стала призвідцею винищення власної родини, бо, застережена негативною конотацією вогню уві сні, не зважила на нього. Серед найдавніших часових паралелей називаємо сон матері Кассандри Гекуби про те, що її син стане винуватцем спалення Трої. У готичних романах це часті описи пекла, що розкривається вертикаллю безодні перед очима грішника; або описи грозових ночей, темряву яких прорізують потужні блискавки. Сон матері розімкнувся в реальність через кілька десятків років фізичною смертю Зіні, яка повинна була загинути на горі, оповитій полум'ям: у контексті провідної ідеї роману – боротьби зі світовим злом – такий фінал прочитується нами як констатація неможливості це зробити. Але дія во-

гну відтермінована лише на короткий час: порятована, дівчина була облита водою, проте «її духа не зміг він (молодець, який колись сватав Зіню. – Т. М.) більше отверезити» [13, с. 276]. Пекельний вогонь через відчуття зраженості (аналогією тут може бути доля Марусі з роману Г. Хоткевича «Камінна душа») не можна загасити водою: чим більше лити, тим сильніше він розгорався (саме так уявляли українці дію огняного змія на душу людини, що художньо зафіксував П. Куліш у повісті «Огняний змії», показавши в фіналі наслідки опанування душею Марусі дияволом).

Цим епізодом замикається сюжетне кільце роману, його простір: гора – зелений Бескид, яка втратила сакральність через нищення людських душ, остаточно змінюється на простір смерті: інфернальні ознаки інтенсифікуються додатковими деталями (зелень перетворилася на сухостій, вогонь його знищує, залишаючи після себе чорноту згарища), а все разом набуває значення Ніщо (чорний колір убирає решту кольорів, світ занурюється в темряву).

Схожим є простір і в романі І. Франка «Петрії і Довбушуки», оскільки, крім антицентру – Чорної гори, в творі посередництвом символу вогню відображені опозиції «живий/мертвий», «поцейбічне/потойбічне». Також це простір кладовища, печери, безодні, який може потрактовуватися як художньо переосмислена митцем тричленна модель світу: верх, серединний простір – горизонталь, низ. На нашу думку, верх як такий у творі відсутній (або сприймається як невикінчений, примарний через відкритий фінал роману, отже, й простір загалом може зазнати трансформацій, позитивних чи поглибити існуючі негативні тенденції власного нищення). Натомість простір людського існування деформований ненавистю родів Петріїв і Довбушуків, яка (ворожнеча) викликає асоціації з вавилонським стовпотворінням: зникле розуміння спільної мети спровокувало руйнування. Хоча пояснення може бути й іншим: творені ніколи не дорівнюють до Творця, відтак прагнути верху потрібно через плекання духу, а не матеріального еквіваленту високості. Відсутність духовного зв'язку, психічний дисонанс між персонажами роману призвели й до просторових деформацій (наприклад, описи обійсть ворогуючих сімей, прилеглої до них землі). Тому горизонталь повільно, але немину-чо втрачає свої ознаки, хилиться до низу. Своєрідними маркерами цього процесу стали: водорій «Заклята паша», в якому загинула Олена Батланівна (вир поглинув життя, втягнувши його за межу; покинута, зражена, дівчина вчинила самогубство, роз'єднавши непрощеним гріхом простір власної душі); урвище, над яким Олексу й Демка Довбушуків прокляв їх батько (за народними віруваннями, «безодня – це недосяжної глибини рів, і все, що туди потрапляє,

пропадає навіки» [3, с. 24], бо асоціюється з Країною Мертвих [8, с. 321]. Обидва ці просторові елементи розмикаються в глибину, руйнують горизонталь, уможливають процес нищення світу.

Інше смислове навантаження мають такі просторові деталі, як печера й кладовище. Перша є скарбницею Олекси Довбуша. Її матеріальний зміст (і це один із парадоксів романного простору) дисонує з хрестом із чорного мармуру перед входом: зазвичай печера асоціюється із місцем ініціації, бо нагадує материнське лоно, з якого можна народитися вдруге, і аж ніяк не призначена для накопичення (наповнені скарбами печери Аладіна, Синдбада, Монте-Кристо є виворотом людської фантазії, коли цінність має обов'язковий речовинний еквівалент, матеріальне вираження). І. Франко оприявнив цю суперечність, зобразивши хрест, під охороною якого знаходиться скарб (як правило ж, скарби охороняли закляття або демонологічні істоти і аж ніяк не сакральні символи), відтак відбулося переосмислення вічного й минушого в людському естві: вічне не може захищати минуше, а минуше не може перетворитися на вічне.

Кладовище швидше присутнє в романі віртуально: воно мається на увазі як бажане місце спочинку Олекси Довбуша, дух якого не може заспокоїтися, доки не буде сповнене пророцтво: смерть прийме його, коли в його роду буде жити сім нащадків-чоловіків. Локус кладовища ми прочитуємо як зв'язок часів, адже мертві живуть, доки про них пам'ятають на землі. Цвинтар – сакральне місце, тут спочивають предки, тут усі рівні перед вічністю, яка нагадує про себе Страшним Судом, за наслідками якого душі одних знайдуть блаженство поруч із Богом, а душі інших горітимуть у пекельному вогні. У романі І. Франка відповідні епізоди мають готичний антураж: нічна буря, несподівано погасле полум'я свічки, темнота монастирської бібліотеки, камінні плити, з-під яких з'являється чорна рука, «чорна тиша», а все разом покликане окреслити простір страждання неприкаяної душі, яка, не прощена за кров, не може упокоїтися. Фактично йдеться про невідворотність долі, неминучість покарання за гріх. Можливо, тому письменник кардинально змінив фінал роману в другій редакції: був убитий старий Петрій, помер і старий Олекса Довбушук, у тюремному шпиталі закінчив свої дні Демко Довбушук. І як висновок: «Смерть потроху погодила завзятих противників: дала їм спокій, якого вони не зазнали за життя» [15, с. 485]. Так персонажі перейшли із реального простору у простір ірреальний, без фізичних характеристик, але вимірюваний духовними надбаннями і тоді оприявнюваний як гармонійний психосвіт або знищений бездуховністю і перетворений на Ніщо.

Різниця редакцій пояснюється життєвими обставинами, в яких кожна із них створювалася: перша – протягом 1875 – 1876 років (опублікована в 1878 році), друга – протягом 1909 – 1912 років. Це початок і фінал життєвого шляху: надія і розчарування, відповідно, й останні слова «світло» й «смерть» як еквіваленти життєвого простору, ідеального й неминучого (у випадку з І. Франком ще й гіркого).

Отже, аналіз просторової моделі романів М. Устияновича «Страсний четвер», І. Франка «Петрії і Довбушуки» засвідчив чимало схожого, адже в основі обох творів історія легендарного Олекси Довбуша, прочитана як історія неприкаяної душі. Ми прагнули виокремити й проаналізувати просторову модель творів, представлену, вважаємо, посередництвом двох домінант – каменю (гора, печера, монастир, кладовище) й вогню. Простір світу в обох творах дисгармонійний, що підкреслюється амбівалентністю виділених нами абсолютних складових цього світу. Камінь (ідеться не тільки про його матеріальний, але насамперед символічний еквівалент) «уособлює зв'язок між різними планами буття, минулим і майбутнім» і водночас «у процесі руйнування розсипається, стаючи сумним свідком загибелі, занепаду, запустіння» [7, с. 226]. У художньому світі аналізованих творів зв'язок між часами порушено, бо смерть роз'єднала хронотопні простори і, залишений у безчассі, географічний простір також руйнуватиметься, не наснажуючись життям. Крім того, парадоксальним є те, що каміння – «один із першоелементів світу», «символ вічності» [3, с. 219] у романах часто постає обпалене вогнем, зчорніле, зламане, утворюючи на перетині сну й дійсності ніби новий простір, градаційно вибудований як поглинання вогню попелом. У творі М. Устияновича це простір сну матері Зіні, позначений маркерами «село» – «вогонь» – «ворон» – «уголь»; простір самої Зіні, оприявнений простором вогняної гори, на якій вона закінчила земний шлях. У романі І. Франка це подібні маркери «Чорна гора» – «село» – «вогонь» – «урвище» тощо. Відтак ідеться й про розірваність, нецілісність, дискретність простору, зруйнованого пристрастю, коли нищиться і ество, і простір цього ества, психічний і фізичний.

Такий напрям дослідження, вважаємо, є перспективним, оскільки відкриває новий горизонт інтерпретацій відображеного у власній кончності художнього твору безкінечного об'єкта – зовнішнього по відношенню до твору світу [9, с. 211], представленого в аналізованих романах як деформований психосвітом матеріальний простір. Також ідеться й про можливість компаративного вивчення подібних явищ у взаємопов'язаному й взаємозумовлюючому просторі світової літератури.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев М. Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» / М. П. Алексеев // Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. – 2-е изд. / Чарлз Роберт Метьюрин ; [пер. А. М. Шадрина ; общ. рук., ст. и прим. М. П. Алексеева ; отв. ред. М. П. Алексеев]. – М. : Наука, 1983. – С. 531—639.
2. Атарова К. Анна Рэдклифф и ее время / К. Н. Атарова // Рэдклифф А. Роман в лесу / Анна Рэдклифф ; [пер. с англ. Е. И. Малыхиной ; предисл., прим. К. Н. Атаровой]. – М. : Радомир, [1999]. – С. 5-12.
3. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 662, [1] с.
4. Гундорова Т. Невідомий Іван Франко : Грані Ізмарягду / Тамара Гундорова ; [вст. ст. М. Г. Жулинський]. – К. : Либідь, 2006. – 359 с.
5. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр : До 150-річчя від дня народження Івана Франка / Тамара Гундорова ; [ред. Б. Матіяш]. – К. : Критика, 2006. – 350 с.
6. Дронь К. «Тайнопис» саду в художній прозі Івана Франка : гра реальності та фантазії / Катерина Дронь // Слово і час. – 2009. – № 6. – С. 59–68.
7. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [авт.-сост. : В. Андреев, В. Куклев, А. Ровнер]. – М. : Астрель : Миф, 2001. – 576 с. – (Ad marginem).
8. Жюльен Н. Словарь символов. – 2-е изд. / Надя Жюльен ; [пер. с фр. С. Каюмова, И. Устьянцевой]. – Б. м. : Урал Л. Т. Д., 1999. – 497, [1] с.
9. Лотман Ю. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962 – 1993) / Ю. М. Лотман ; [сост. : Р. Г. Григорьев, М. Ю. Лотман]. – СПб. : Иск-во–СПб., 1998. – 704 с.
10. О'Коннел М. Знаки и символы: иллюстрированная энциклопедия / Марк О'Коннел, Раджи Эйри ; [пер. И. Крупичевой]. – М. : Эксмо, 2007. – 255 с.
11. Потемкин В. Пространство в структуре мира / В. К. Потемкин, А. Л. Симанов ; [отв. ред. докт. фил. наук А. Т. Москаленко]. – Новосибирск : Наука, 1990. – 176 с.
12. Тресиддер Дж. Словарь символов / Джек Тресиддер ; [пер. с англ. С. Палько]. – М. : Фаир-пресс, 2001. – 448 с.
13. Устиянович М. Страсний четвер. Повість верховинська з місцевих поговорок / Никола Устиянович // Твори Николи Устияновича і Антона Могильницького. – 2-е вид. – Львів : Друк. НТШ, 1913. – С. 195–278.
14. Франко І. Петрії і Довбушуки. Повість в трьох частях / І. Я. Франко // Збір. тв. : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1978. – Т. 14 : Повісті та оповідання (1875–1878). – С. 7–245.
15. Франко І. Петрії й Довбушуки. Повість у двох частях. (Друга редакція) / І. Я. Франко // Збір. тв. : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1979. – Т. 22 : Повісті та оповідання (1904 – 1913). – С. 327–486.

**Стаття надійшла до редакції 16.03.2011**