

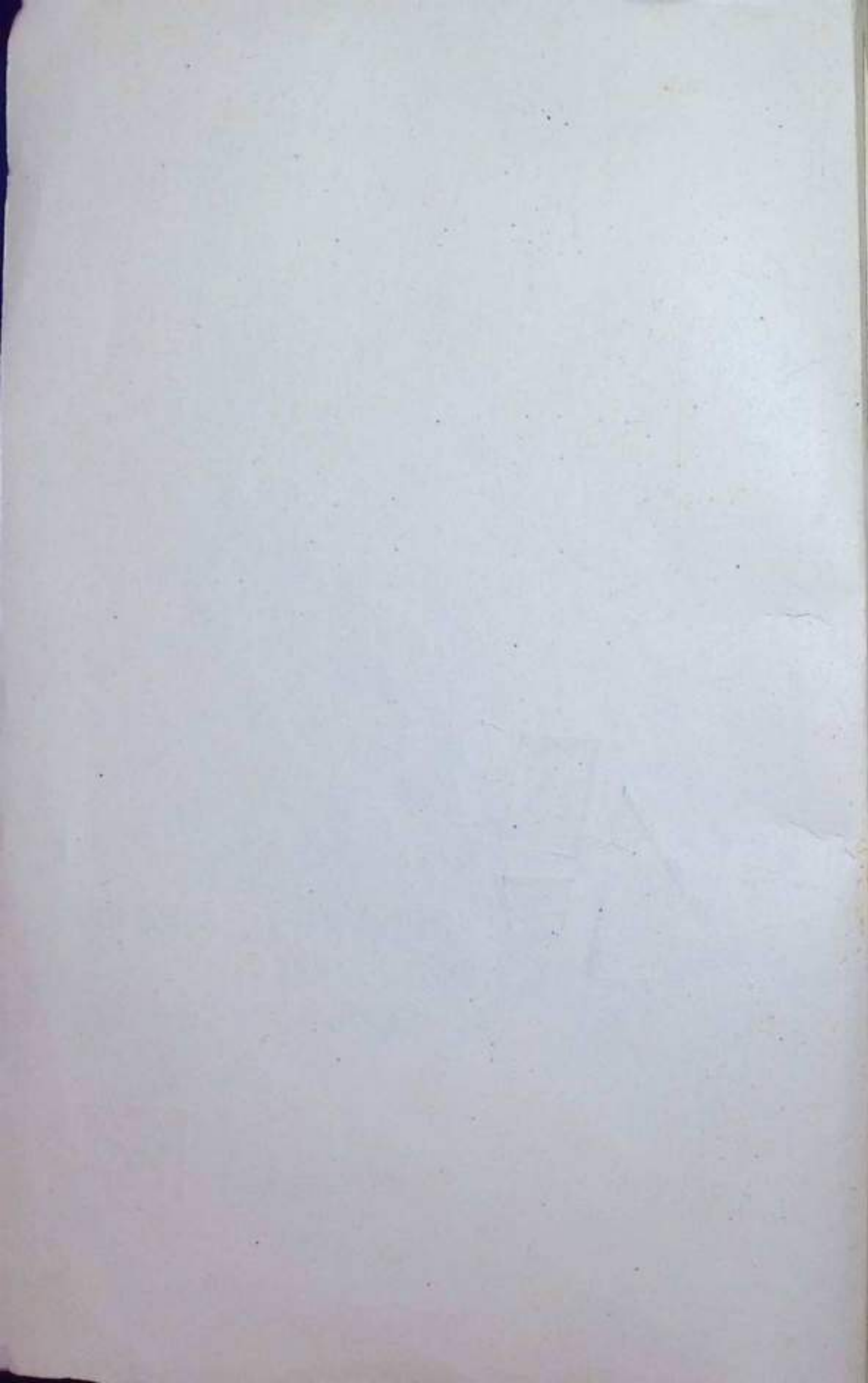
808 316

БІБЛІОТЕКА
Інституту
франкознавства

**КРАЇНСЬКЕ
ІТЕРАТУРО-
ЗНАВСТВО**

ВИПУСК

20



841
У-45

РЕСПУБЛІКАН-
СЬКИЙ МІЖ-
ВІДОМЧИЙ
ЗБІРНИК

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ВИПУСК 20

ІВАН ФРАНКО

СТАТТІ І МАТЕРІАЛИ

808316
637

УЧБОВА
БІБЛІОТЕКА
ЛДУ
Ім. І. Ф. Франка



ВИДАВНИЧЕ ОБ'ЄДНАННЯ
«ВИЩА ШКОЛА»
ВИДАВНИЦТВО
ПРИ ЛЬВІВСЬКОМУ
ДЕРЖАВНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ
Львів — 1973



ЛЬВІВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ

У статтях цього збірника розглядаються важливі питання теорії та історії літератури в тлумаченні І. Франка, зокрема його методологічні принципи, погляди на предмет теорії та історії літератури, свідоме та підсвідоме в художній творчості, розкривається майстерність публіцистичної та атеїстичної діяльності І. Франка. У розділі публікацій друкується відкритий лист І. Франка до університетської молоді.

Збірник призначений для науковців, викладачів вузів, аспірантів, учителів-словесників, істориків та студентів.

РЕДКОЛЕГІЯ ЗБІРНИКА:

відповідальний редактор — І. І. Дорошенко, заступники відповідального редактора — О. Н. Мороз, Ф. М. Неборячок, відповідальний секретар — А. М. Халімончук, Я. П. Білоштан, З. С. Голуб'єва, Г. С. Домницька, Н. Й. Жук, А. О. Іщук, Б. Г. Кубланов, В. В. Лесик, В. М. Лесни, П. М. Лісовий, І. А. Луценко, М. І. Рудницький, В. В. Фашенко, М. С. Федорчук, П. М. Федченко, С. М. Шаховський, Ф. Я. Шолом.

Відповідальний за випуск — О. Н. Мороз.



© ВИДАВНИЧЕ ОБ'ЄДНАННЯ «ВИЩА ШКОЛА», 1973

У $\frac{0722-103}{M225(04)-73}$ БЗ-8-23-73

Ф. Д. ПУСТОВА

І. Франко про предмет теорії та історії літератури

Погляди І. Франка на предмет теорії літератури ще не привертали уваги дослідників. Його визначенням предмета історії літератури тільки принагідно і не всебічно цікавилися автори розвідок про Франка-історика української літератури. З'ясування поставлених питань потрібне не лише для заповнення прогалини у франкознавстві, а й для розуміння розвитку самої науки про літературу. Сьогодні вчені виділяють із теорії літератури методологію і обґрунтовують її предмет. Визначивши завдання історії літератури як науки, що досліджує «виникнення, зміну і розвиток літературних напрямків і художніх методів у різні епохи і в різних народів, а також творчість окремих письменників як закономірно обумовлений процес»¹, теоретики ставлять питання про співвідношення загального й індивідуального в цій історії, про місце письменницьких біографій, про завдання допоміжних дисциплін і т. д.

У часи Франка визначення складових елементів літературознавства і предмета кожного з них було дуже важкою проблемою. Літературознавча думка досить довго поєднувала в собі елементи історії літератури та критики. Диференціація цих частин науки, конкретизація їх завдань почалися у кінці XVIII ст., а сформування відбулося вже в XIX ст. Теорія літератури від початку свого виникнення і аж до XX ст. була злита із загальною наукою про мистецтво — естетикою, яку Арістотель назвав поетикою. В кінці XVII—на початку XVIII ст. зміст поняття «поетика», особливо у тлумаченні класицистів, звузився до суми сталих правил, яким нібито має підлягати художня творчість.

Оскільки в XIX ст. термін «теорія літератури» ще не був усталений, то і Франко замість нього частіше користується визначенням «естетика», «нова індуктивна естетика», а самих теоретиків називає критиками або естетиками.

Спеціальної розвідки про предмет теорії літератури в І. Франка немає, але в таких працях, як «Література, її завдання і найважливіші ціхи», «Конечність реформи вчення руської літератури по наших середніх школах», «Із секретів поетичної творчості», він з'ясовує цю проблему. У трактаті «Із секретів поетичної творчості» та в дослідженні «Теорія і розвій історії літератури» принагідно накреслено еволюцію теоретичної думки до XIX ст.

Зародження матеріалістичного вчення про художню літературу І. Франко пов'язує з іменем Арістотеля, якого називає першим естетиком і на прикладі якого доводить, що теорія літератури виникає в результаті осмислення художньої практики. Ті закони, що їх визначив

¹ Краткая литературная энциклопедия, т. 4. М., «Советская энциклопедия», 1967, с. 331.

учений античного світу, були не апріорно сформульовані, а стали висновками з дослідження художньої діяльності людей. «Арістотелева поетика, — зауважує І. Франко, — була не догматична, а індуктивна: до сформулювання правил критик доходив, простудіювавши багато творів даної категорії»².

І. Франко висуває матеріалістичне положення і про те, що з розвитком літератури змінювалися теорія, предмет її як науки. Цей процес не завжди йшов по висхідній лінії, бували й збочення. Причину цього український вчений бачив насамперед у тому, що в наступні епохи поетика Арістотеля канонізувалася, в догми перетворювалися і ті положення, які містили елемент об'єктивної істини, й ті, що від самого початку були «невірними і шкідливими естетичними поглядами і формулами» (XVI, 293). Коли в «пізніші віки брали Арістотелеві правила як догми і прикроювали до них пізніші твори» (XVI, 256), то це гальмувало як розвиток науки, так і художній прогрес. І. Франко вказував, зокрема, на консерватизм теоретиків класицизму (XVI, 391). Представники романтизму, передусім німецький вчений Лессінг, хоч і прагнули відновити неспотвореним вченням Арістотеля, в кінцевому результаті теж збилися на «мертві формули й шаблони». І тільки в новітній період розвиток суспільних і природознавчих наук допоміг «розвіяти фікції естетичного канона, відкриваючи для поетичної творчості нові, необмежені свободні простори» (XVI, 392).

За глибокими переконаннями І. Франка, успіхи літературознавства пов'язані із загальним суспільним прогресом; наука переживає піднесення «в часах живих народних рухів, політичної волі, гарячої боротьби за певні ясні ідеали і конкретні інтереси народні», коли «усе письменство оживлюється, набирає енергії і сили» (XVIII, 256).

Термін «поетика» продовжував існувати і в XIX ст., але змістове наповнення його у різних теоретиків не було ідентичним. Найчастіше під поетикою розуміли теорію літератури, яку зводили до обов'язкових правил художньої творчості. І. Франко вважає за потрібне диференціювати ці два поняття. У 1891 р., маючи намір подати в журналі «Руска школа» найкращі матеріали про предмет теорії та історії літератури, які були на той час у всій європейській науці, український вчений у зауваженнях до опублікованої лекції Еріха Шмідта підкреслює: німецький професор не з'ясував «питання естетики, ріжної від голого естетизування, і питання індуктивної (не догматичної) поетики». І тут же обіцяє: «Розборові сих питань ми посвятимо дальші розділи нашої компіляції»³.

Цей задум не був здійснений, але наступні праці І. Франка, зокрема «Із секретів поетичної творчості», показують, що під індуктивною поетикою він розумів закони, «правила поетичної творчості» (XVI, 392), які не нав'язуються митцям як обов'язкові, а відкриваються дослідниками художньої практики. Індуктивна поетика в тлумаченні вченого — це лише частина теорії літератури.

Проблему — предмет сучасної теорії літератури — І. Франко розв'язує в процесі гострої ідеологічної боротьби, враховуючи потреби визвольного руху. Полемізуючи в 1878 р. із буржуазно-націоналістичним журналом «Правда», який відстоював ідеалістичну доктрину щодо завдань літератури й літературознавства, вчений-матеріаліст утверджує історизм і діалектику законів науки, відкинувши естетику як науку про вічні, незмінні закони художньої творчості. Тут же він вказує на такі кардинальні питання теорії, які ідеалісти обминали: «Що таке літера-

² Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVI. К., ДВХЛ, 1955, с. 256. Далі в тексті вказується том і сторінка цього видання.

³ «Руска школа», т. 1, вип. 2. Чернівці, 1891, с. 50.

тура і до чого вона має служити?», «Для кого має робитися література? Чи має вона приносити яку-небудь користь, заступати які-небудь інтереси, чи ні?» (XVI, 9).

І. Франко викриває і спроби антинаукової постановки деяких із цих питань. Відзначаючи в 1887 р. відставання західноукраїнського театрального мистецтва, він пояснював, що винні теоретики, які твердять драматургам: «Якнайменше селян, а як уже селян, то принаймні «підчищених», які промовляли б так, щоб це не бентежило гімназійних учнів: жодних «неестетичних» слів і жодних «ненормальних» ситуацій! А крім цього пиши і виставляй, що тобі до вподоби»⁴. Таке тлумачення завдань художньої творчості І. Франко називає не теорією, а «кодексом облуди і фальшування життєвої правди»⁵.

Велику низку питань, які входять у компетенцію теорії літератури, висуває Франко, коли розповідає про стан викладання літератури у Львівському університеті в часи свого навчання і в галицьких гімназіях. У студентські роки, свідчить письменник, він не почув від своїх професорів, «що се за наука, яке її значення в ряді других, яка її зв'язь з нашим життям і його інтересами»⁶. Безпорадні в теорії і вчителі гімназій. Вони не розуміють самої естетичної природи художнього слова, в їхньому викладанні літератури «немає ані мови» «про критичну аналізу творів, про виказання їх живого зв'язку з життям автора, його поглядами і переконаннями і життям суспільним, серед якого той автор жив і писав, про оцінку суспільної вартості поезії і її впливу на сучасних і потомних»⁷.

У наведених полемічних виступах І. Франка накреслено головне коло питань, які входять в обсяг теорії літератури: специфіка мистецтва слова, характер зв'язку між об'єктивною дійсністю і художньою літературою, пізнавальні можливості її та суспільна функція, творчість і світогляд письменника. Акцентуючи увагу теоретиків на проблемі відношення літератури до життя, на «причинах естетичного вдоволення в душі людській», І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості» висуває перед дослідником і питання «про способи, як даний автор викликає естетичне вдоволення в душі читачів або слухачів, про те, чи у автора є талант, чи нема, про якість і силу таланту, — значить, і про те, чи і наскільки тенденції авторові зв'язані органічно з виведеними в його творі фактами і впливають із них» (XVI, 258). Тут поставлена проблема про принципи аналізу художнього твору, які теж розробляє теорія літератури. Вчений піддав гострій критиці методику, що її культивували прихильники «вічних законів» і «літератури, стоячої понад партіями». Висхідна позиція у них була неправильна. О. Огоновський, наприклад, «розбираний твір відривав від живої дійсності, від тих обставин, серед яких і для яких він був писаний»⁸, а за випадковими прикметами кидав його у яку-небудь «схоластичну шухлядку».

Правильне розв'язання основного питання естетики, гносеології та суспільної ролі художньої літератури дало можливість І. Франкові, із врахуванням досвіду і теоретичних відкриттів російських революціонерів-демократів, розробити дійсно наукові принципи аналізу художнього твору. Вони включали вимогу історизму при вивченні художніх явищ, аналіз їх у єдності змісту і форми, визначення суспільної ваги того чи іншого твору.

⁴ Іван Франко. Про театр і драматургію. К., Вид-во АН УРСР, 1957, с. 149.

⁵ Там же, с. 150.

⁶ «Народ», 1894, № 21, с. 335.

⁷ Іван Франко. Педагогічні статті і висловлювання. К., «Радянська школа», 1960, с. 96.

⁸ «Народ», 1894, № 23—24, с. 382. Далі при посиланні на це джерело вказуємо в тексті назву журналу і сторінку.

У предмет теорії літератури І. Франко включав і суто художні питання, такі, зокрема, як характеристика літературних родів і жанрів, але для розв'язання їх теж вимагав дотримування принципу історизму, застерігав від схоластики. «Ми зрозуміли, — писав теоретик, — що те, що нам донедавна (ба ще й досі) у школах подавано як правила та дефініції епопеї, драми, балади і ін., — повна нісенітниця, а властиво недокладний опис одного якогось твору, або вираз поглядів на творчість в однім якимсь моменті історичнім, і вже зовсім не надається до дефініції подібних творів других і з других часів» (XVI, 248). У процесі літературного розвитку художні форми змінюються, нових рис набувають жанри, що ведуть свій початок від попередніх епох, виробляються нові естетичні критерії. За твердим переконанням І. Франка, «кожний час, кожна суспільність має свої особні естетичні міри для творів літературних» (XVI, 248).

Охарактеризувавши предмет матеріалістичної теорії літератури, даючи своє розв'язання всього кола питань, вчений вказував на величезне значення науки для розвитку мистецтва слова. Відкинувши всі догми, обмеження, вона «безмірно розширила границі літературної творчості, здобула для неї обширні терени, донедавна зовсім для неї недоступні», відкрила шляхи до нових ідейно-художніх досягнень у пізнанні світу, у вихованні громадянської активності людей.

Поширення наукових літературознавчих знань, на думку Франка, сприяє також естетичному вихованню «широких мас» (XVI, 292). Особливо велике значення має теорія літератури для письменників як «джерело поучення», що допомагає їм «удосконалювати артистичну техніку, остерігаючи перед шкідливими збоченнями в творчості, подаючи ключ до відрізнєння правдивих, творчих артистів від дилетантів і віртуозів форми» (XVI, 292).

Теоретичну освіченість, обізнаність із досягненнями передової науки І. Франко вважав обов'язковою прикметою письменника, людини широкої культури і прогресивних переконань.

Про те, що має бути предметом історії літератури, І. Франко писав у багатьох своїх працях, починаючи з кінця 80-х років, зокрема в таких ґрунтовних, як «Метод і задача історії літератури» (1891), «Ом. Огоновський» (1894), «Теорія і розвій історії літератури» (1909). Пильна і постійна увага І. Франка до цієї проблеми пояснюється не тільки прагненням розв'язати її, а й палким бажанням якнайшвидше виховати істориків української літератури. Хоча він сам багато зробив для цього і публікаціями художніх текстів, і вивченням окремих періодів та постатей, і створенням «Нарису історії українсько-руської літератури», проте цілісну історію української літератури на науковому ґрунті ще слід було написати. А перш, ніж писати, треба усвідомити предмет вивчення.

У статті «Теорія і розвій історії літератури» І. Франко розмірковує: «Що таке історія літератури? Чи се тільки реєстр книжок, історія друкарень та книжкової торгівлі? Певно, що ні. Чи се збір біографій письменників, поетів та вчених? І знов ні, хоч біографії і бібліографії неминучі помічні засоби для історії літератури» (XVI, 389).

Історія літератури в розумінні свого предмета змінювалася: «В міру розвою і поглиблення історичних та антропологічних дисциплін... історик літератури мусив ставити собі чимраз вищі, глибші і ширші завдання, перейти від механічного реєстрування до літературно-історичних та психологічних дослідів» (XVI, 389).

Які ж завдання має розв'язувати історик літератури в новітній час? І. Франко відповідає на це питання у своїх історико-літературних працях, численних рецензіях. Розвінчуючи наукову неспроможність «Історії літератури руської», написаної О. Огоновським, він водночас

аргументує наукові положення про предмет історії літератури. В 1889 р., коли праця Огоновського ще друкувалася, І. Франко в огляді «Галицько-українська література в 1888 р.» відзначав, що професор «не дає цільного історичного розвитку літературного процесу, а ділить його на розділи: епіків, ліриків, драматургів і прозаїків» (XVI, 131). Поділ цей здійснено штучно, еволюція літературних форм не простежується, творчість кожного письменника аналізується примітивно («переказує біографію і розглядає важливіші твори і т. п.»).

Оцінюючи пізніше весь шеститомний опус професора, критик не знаходить у ньому позитивних рис, бо «трактування предмету» в «Огоновського було антинауковим, що в свою чергу обумовлювалося світоглядом автора, зокрема естетичними поглядами, принципами «його наукового методу» аналізу і «оцінювання поодиноких явищ нашої літератури»⁹. Не зумів професор також пов'язати цінні матеріали про «суспільний стан і життя України... в органічну цілість ані самі з собою ані з далшим представленням літератури» («Народ», 385). Там, де треба було дотримуватися хронології, щоб показати еволюцію хоч би окремих письменників, визначити їх місце в історії літератури і значення для суспільного життя, Огоновський виявляв, за словами І. Франка, «естетичне доктринерство». Наприклад, класифікуючи поезії Шевченка за тематичним принципом, він штучно підганяв їх під спільні рубрики, замість того, щоб творчість Кобзаря проаналізувати як процес, визначаючи «суспільний бік» кожного твору, «його значення для певного даного моменту в розвою самого автора чи в життю отручаючої його громади» («Народ», 385).

Підсумовуючи свої міркування про «Історію літератури руської», І. Франко пише, що Огоновський «нового світла на весь хід розвою нашого духовного життя... не кинув, нашого знання головних течій того життя він не поглибив, донеслості і ваги русько-українського письменства для сусідніх народів в минувшині і будущині Слов'янщини він не показав» («Народ», 385).

У цих рядках сконденсовано Франкове розуміння найголовніших завдань, які стоять перед істориком літератури. З цих методологічних позицій революційний демократ оцінював усі праці з історії літератури, водночас поглиблюючи трактування її предмета як науки. Рецензійно-дослідження М. Дашкевича на «Очерки истории украинской литературы XIX столетия» М. Петрова І. Франко оцінює позитивно за те, що в ній красне письменство України представлено як «вплив дійсних духовних потреб, вплив історії і розвою даної території», розвиток літератури простежується у взаємостосунках із сусідніми, а також «у зв'язку з суспільним життям, місцевими традиціями і інтересами» (XVI, 311—312). К. Студинського ж — автора роботи «Кореспонденція Я. Головацького» критикує за те, що він, характеризуючи галицьке письменство 50-х років, не відчув «зв'язку між даною літературою в даній хвилі і іншими, а також і суспільним та політичним станом даної суспільності»¹⁰.

Поширення навіть серед сумлінних учених реакційних поглядів на предмет історії літератури І. Франко пояснював тим, що ця наука молода і в недалекому минулому «була переважно естетичною, т. є. вважала своїм найвищим завданням класифікацію творів літературних після певних рубрик, звичайно з огляду на їх форму, а також осуд, чи і оскільки ті твори літературні підходять під дефініції, поставлені для тих рубрик, або під загальні правила красоти» (XVII, 67).

⁹ Літературно-науковий вісник (далі — ЛНВ), 1901, т. XV, с. 124.

¹⁰ ЛНВ, 1906, т. XXXIV, с. 460.

Протиставляючи і в цьому плані матеріалістичну науку ідеалістичній, Франко висуває ще кілька важливих положень щодо предмета історії літератури. Нині наука, пише він, «не відкидаючи оцінки естетичної (хоч і оп'ять значно поглиблюючи її на підставі здобутків нової еволюційної і експериментальної психології), розширила рамки і мету досліду і роздивлює явища літературні з погляду загальнонародного і загальнолюдського розвитку культурного» (XVII, 67).

В цьому висловлюванні пряма вказівка на те, що історія кожної національної літератури не може вивчатися ізольовано від історії народу, від розвитку світової культури, від взаємозв'язків з іншими національними літературами. Проблемі культурних взаємозв'язків І. Франко приділяв багато уваги. Антинауковим вважав він підхід Огоновського, який, по суті, викинув з історії давню українську літературу як нібито «чужу народові, позичену і позбавлену глибшого значення» («Народ», 385), а до новітнього періоду прикладав «мірку патріотично-націоналістичну», відповідно до якої високо оцінювались письменники і фольклористи, що «хвалили своє, а цурались чужого». Керуючись своїм «біографічно-бібліографічним методом, затисненим націоналістичними рамками» («Народ», 385), Огоновський замовчував явні впливи багатьох слов'янських, зокрема російських, письменників на українських.

І. Франко гостро заперечує всі ці й подібні тенденції заскоружлості, рутини, заявляючи, що українська література не може розвиватися успішно, не засвоюючи досвіду братніх слов'янських та зарубіжних літератур. Визначаючи одне із завдань історика літератури, вчений пише: «Він мусить відрізнити в ній національне від інтернаціонального, мусить показати, як вона засвоює собі чужий матеріал і чужі форми і що вносить свого в загальну скарбівню літературних тем і форм; мусить показати, чим були для неї літератури сусідніх народів і чим була вона для них» (XVI, 392).

Перше положення («відрізнити в ній національне від інтернаціонального»), можливо, занадто категоричне, бо коли чуже сприймається органічно, то його не завжди можна вилучити як окремий елемент, але загалом позиція І. Франка в питанні взаємозв'язків була правильною.

У завдання історії літератури І. Франко включив також висвітлення взаємозв'язків красного письменства та народної творчості. Німецького теоретика Е. Шмідта він критикував за те, що той навіть не ставив цієї проблеми. На думку Франка, саму історію літератури треба починати з аналізу фольклору і потім простежувати обопільний вплив. Одержавши в 1882 р. запрошення від німецького видавця Вільгельма Фрідріха написати історію української літератури, І. Франко в листі до М. Драгоманова пояснює, як він уявляє собі цей аспект: «Основою всього, — пише він, — мусив би бути огляд пісень і взагалі літератури самого люду... Уяснивши на підставі пісень тип української поезії, її окреме і оригінальне обличчя, слідити відтак у літературі артистичній його модифікації і зміни, — се, думаю, дасть єдину раціональну підставу до суцільного трактування цілої української літератури» (XX, 179).

У цих словах закладена плідна думка про те, що деякі оригінальні риси національної літератури є розвитком самобутніх особливостей фольклору.

І. Франко дав відповідь і на питання про місце біографій в історії літератури. На його думку, вони є обов'язковим елементом дослідження. Під біографією розумів передусім ті факти із життя письменника, в яких виявлялося його громадянське обличчя. На прикладі таких великих митців, як Шевченко, Гете, вчений переконував, що докладний життєпис художника відкриває можливості для «повного зрозуміння

його писань» і того, «чим буває письменник зі своєю творчістю для суспільності» (XVI, 391). Водночас біографія письменника — це еволюція його творчості, все в ній має бути проаналізоване. Навіть той твір, що не є вкладом у літературу чи позитивним фактом у житті автора, є важливим документом для розуміння обличчя художника чи його місця в літературному та суспільному процесі. Наприклад, про твори П. Куліша, які ввійшли у посмертне видання «Хуторні недогарки», Франко не міг сказати доброго слова, але зауважував, що вони «для біографа Кулішевого, для характеристики його духовної декаденції в остатніх роках дають новий, цінний матеріал»¹¹. Історія літератури в тлумаченні Франка — це не просто сума творчих біографій письменників. Головна мета дослідника — накреслити «розвій літератури», живий процес її.

І. Франко вимагав, щоб біографії, формування світогляду та методу митців досліджувалися на основі документального матеріалу, і особливого значення надавав автографам, епістолярній спадщині письменників. Ведучи розмову з А. Кримським про створення історії української літератури, І. Франко зауважував: «Особливо кореспонденціям наших письменників я даю першенство перед усякими другими матеріалами. Листи навіть невеличких писателів можуть мати значення для історії літератури і суспільності, а щодо українських писателів, як знаєте, тисячі обставин причиняються, щоб життя і розвій їх прислонити тайною. Відси йдуть усякі такі теорії про сякі чи такі на них впливи, теорії, котрих, звичайно, не треба б, якби ми знали дійсно, на чім образувався, з ким зносився і як розвивався даний писатель» (XX, 508). Особисті архіви письменників можуть дати відповіді на багато питань, які виникають перед істориком літератури.

Таким чином, історія літератури для І. Франка — це частина духовної історії суспільства, народу. Це еволюція літературних напрямків і художніх форм, яка виливається у творчій та громадянській біографії великих і малих талантів, у їхніх безпосередніх чи опосередкованих зв'язках з фольклором, з літературами сусідніх народів і всією світовою культурою. Деякі з проблем, внесені І. Франком у предмет науки, були ним розв'язані, а деякі лише окреслені у загальних рисах. Інакше й не могло бути. Конкретизація їх здійснюється радянськими вченими у процесі створення справді наукових історій національних літератур і всієї світової літератури.

Ф. Д. ПУСТОВА

И. ФРАНКО О ПРЕДМЕТЕ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Резюме

В статье анализируются взгляды И. Франко на предмет теории и истории литературы. Автор подчеркивает материалистический подход И. Франко к решению этой проблемы, что дало ему (И. Франко) возможность разработать действительно научные принципы анализа художественного произведения.

¹¹ ЛНВ, 1902, т. XVII, с. 34.

Свідоме і підсвідоме у художній творчості в інтерпретації І. Франка

Однією з найскладніших і найважливіших проблем психології художньої творчості є проблема свідомого та підсвідомого. Історія цієї проблеми нараховує вже понад дві тисячі років, проте ще й на сьогодні вона залишається не вирішеною.

У свій час її розробляв І. Я. Франко. У роботі «Із секретів поетичної творчості» він, висуваючи та обгрунтовуючи матеріалістичне розуміння акту творчості, критично оцінював науково-теоретичну спадщину, починаючи від найдавніших часів.

На думку І. Франка, ідеалістичне трактування процесу творчості у Платона можна пояснити насамперед тим, що стародавні люди уявляли собі творчий акт як чисто механічну передачу устами поета думок і почуттів бога. Платон поділяв мистецтво на два роди: продуктивне та наслідувальне. Перше створює те, що необхідне для життя, придатне для вжитку. Таким мистецтвом є землеробство, ремесла, гімнастика. Красне мистецтво грецький філософ був схильний навіть позбавити назви мистецтва, бо вважав, що художник не усвідомлює того, що робить. На думку Платона, процес творчості є інстинктивним, сліпим, натхнення ж — це божє втручання, а тому людська свідомість у поетовій голові повинна поступитися місцем свідомості божій. Платонівське протиставлення свідомого і підсвідомого у процесі творчості ввійшло і закріпилося в науці, перетворившись в одну з вічних проблем теорії мистецтва. Неправильно розумів процес творення поезії й Арістотель, який визначав її «як свідоме перетворення міфів, т. є. в найширшому розумінні слова споминів, ідей, отже, як артистичну техніку без властивої творчості»¹. Незважаючи на те, що у своїй основі визначення Арістотеля було помилковим, бо, як зауважує І. Франко, повністю відкидало творчий елемент, воно протягом століть панувало в науці, і ніхто не наважувався його переглянути. Аж у XVII ст. авторитет цього визначення похитнувся. Критика Арістотелевої дефініції поезії почалася в Німеччині.

Грунтовно аналізує І. Франко погляди філософів-раціоналістів XVIII ст. на проблему участі свідомості у творчому процесі. Для них підсвідомого елементу не існувало. Замість підсвідомого вони визнавали «свідомість божу». На противагу раціоналістичній концепції у системі німецького філософа Едуарда Гартмана, що стає найбільш популярною в XIX ст., на перше місце висувається підсвідоме. Але, на думку І. Франка, для наукового дослідження підсвідомого цього було замало, бо, вважаючи підсвідоме основним елементом процесу творчості, Гартман тим самим зробив його чимось незвісним, таким, що не підлягає дальшому аналізу (88). Гартман говорить, що геніальний

¹ І. Я. Франко. *Із секретів поетичної творчості*. К., «Радянський письменник», 1970, с. 84. Далі при посиланні на це видання в тексті вказується сторінка.

задум приходить до художника несподівано, без будь-яких його зусиль, «як дар богів». Свідома воля не тільки не допомагає зародженню задуму, а, навпаки, паралізує його виникнення у надрах підсвідомого.

У своєму трактаті згадує І. Франко Фехнера і Вундта. Аналізуючи фундаментальну працю Вундта «Основи фізіологічної психології», він позитивно оцінює не філософські погляди, а експериментальні досліди, чого не помітили ті, хто намагався приписати Франкові ідеалізм.

У праці «Із секретів поетичної творчості» І. Франко посилається на роботу Дессуара «Подвійне я». Це посилення теж не суперечить матеріалістичному спрямуванню трактату. Франко використовує Дессуарову термінологію, поділяючи свідомість на верхню та нижню: «Отсю подвійну свідомість називає Дессуар дуже влучно «верхньою і нижньою свідомістю» (Ober- und Unterbewusstsein). Те, що в звичайнім житті називаємо «свідомість», се, по Дессуаровій термінології, є верхня свідомість. Та під нею є глибока верства психічного життя, що звичайно лежить в тіні, та проте не менше важна, а для багатьох людей навіть далеко важніша, ніж уся хоч і як багата діяльність верхньої верстви» (91).

Відповідаючи на питання, де ж захований секрет поетичної творчості, І. Франко звертається не лише до науково-теоретичних концепцій, але й до свідчень видатних митців минулого. Своєрідно тлумачив поезію І.-В. Гете, який вбачав у творчості вияв божевілля. Великий польський поет А. Міцкевич також дотримувався погляду на творчість як на процес підсвідомий.

Цікавим у розвідці «Із секретів поетичної творчості» є екскурс І. Франка в поетичну майстерню Т. Шевченка. Можна б назвати, зауважує критик, звертання Шевченка до своїх дум якимось образним реченням, конвенціональним зворотом, якби ці звертання не з'являлися дуже часто в його поезіях пізнішого часу. Як приклад подає І. Я. Франко уривок із вірша «Муза», де Шевченко веде розмову з музою, ніби з живою істотою. Про те, що звернення до музи в «Кобзарі» не просто поетична фраза, а персоніфікований образ поезії, вже говорилося в працях наших франкознавців². Ось приклад звернення поета до музи у зневажливому тоні:

А ти, задрипанко, шинкарко,
Перекупко п'яна!
Де ти в ката забарилась
З своїми лучами?

В інших випадках Шевченко звертається до музи як до традиційного образу поетичної краси, а також символу того, що є ледве вловимим, пов'язаним із специфікою поетичного мислення, інакше кажучи, символу творчого піднесення, натхнення:

Моя порадонько святая!	витай зо мною і учи,
Моя ти доле молодая!	учи неложними устами
Не покидай мене. Вночі	сказати правду.
і вдень, і ввечері, і рано	

І. Франко, матеріалістично вирішуючи проблему поетичної творчості, вважав, що вона являє собою високу та скомпліковану психологічну діяльність, яка включає свідомий та підсвідомий елементи. При визначенні поняття «підсвідоме» він підкреслював: «Найбільша частина того, що чоловік зазнав у житті, найбільша частина усіх тих сугестій, які називаємо вихованням і в яких чоловік вбирає в себе здобутки мільйонів культурної праці всього людського роду, перейшовши через

² І. Бацула. І. Франко про роль свідомості в поетичній творчості. — У кн.: Іван Франко. Статті і матеріали. Зб. 9. Львів, 1962.

ясну верству верхньої свідомості, помалу темніє, щезає з поверхні, тоне в глибокій криниці нашої душі і лежить там, погребена, як золото в підземних жилах. Та й там, хоч неприступне для нашої свідомості, все те добро не перестає жити, раз у раз сильно впливає на наші суди, на нашу діяльність і керує нею не раз далеко сильніше від усіх контраргументів нашого розуму. Отсе є та нижня свідомість, те гніздо «пересудів» і «упереджень», неясних симпатій, поривів і антипатій. Вони для нас є неясні, власне, для того, що їх основи скриті від нашої свідомості» (91). Отже, «підсвідоме», на думку українського дослідника, виникає лише в результаті засвоєння людиною здобутків «многотисячолітньої праці всього людського роду».

У свій час деякі дослідники концепцію підсвідомого автоматично ототожнювали з фрейдизмом, хоча відомо, що фрейдизм був лише одним з можливих однобічних і ідеалістичних витлумачень підсвідомого. Незважаючи на те, що фрейдизм порушив деякі важливі проблеми та факти психоаналізу, науково розкрити він їх не зміг. Теоретичні побудови фрейдистського психоаналізу — міф. Вони створювались лише для пояснення деяких видів психічної діяльності. Некритичне застосування положень Фрейда та його послідовників надовго зупинило дослідження процесу творчості.

Нерозумінням цих положень пояснюється те, що в 50-х роках виступило ряд літературознавців, зокрема Ю. Кобилецький, М. Пархоменко, які звинуватили І. Франка в ідеалізмі. Через те, що І. Франко визнавав підсвідоме одним з важливих чинників у процесі творчості, його трактат визнали помилковим.

Навіть в одному з останніх досліджень Пархоменка, що присвячене розглядові естетичних поглядів І. Франка, не зовсім правильно інтерпретуються окремі Франкові положення. Справедливо критикує працю М. Пархоменка «Эстетические взгляды И. Франко» Б. Кубланов, який у статті «Факти, догми та вигадки» полемізує з автором згаданої монографії: «М. Пархоменко скаржиться на те, що досі не з'явилось жодної роботи, в якій конкретно історичний і критичний аналіз найбільш дискусійної праці Франка «був би реалізований з достатньою послідовністю». Ця скарга безпідставна, бо більшість франкознавців, які досліджували цей естетичний трактат, розглянули його критично і конкретно-історично. Вони встановили, що Франко, вирішуючи ряд проблем естетики, літературної критики і психології художньої творчості, стояв на рівні сучасної йому передової психології і фізіології, що він користувався сучасною йому термінологією, витлумачуючи матеріалістично ряд положень, які були викладені авторами праць з естетики і психології, що він критично використав фактичний матеріал з експериментальної психології, відкинувши ідеалістичні філософські висновки авторів цих досліджень і т. д.»³.

Франкове трактування проблем психології творчості не суперечить визначенню свідомого та підсвідомого в сучасній психологічній науці. Підсвідоме в психічній діяльності людини є в значній мірі результатом її попередньої свідомої діяльності, обумовленої суспільно. Свідомо відображальна діяльність людини стає можливою тому, що вона спирається на результати попередньої свідомої діяльності, основою яких є численні системи тимчасових зв'язків, утворених у корі великих півкуль. Ті чи інші системи цих зв'язків актуалізуються і стають фактом свідомості залежно від конкретних завдань і умов діяльності людини. Для психічної діяльності характерні постійні переходи свідомого в підсвідоме і навпаки⁴.

³ «Жовтень», 1967, № 5, с. 118.

⁴ Психологія. За ред. Г. С. Костюка. К., «Радянська школа», 1968, с. 93.

У вітчизняній науці проблема співвідношення свідомого і підсвідомого особливо інтенсивно почала розроблятися після спеціальної наради, проведеної Академією медичних наук і присвяченої питанням критики фрейдизму. З'явилося чимало праць, наприклад роботи А. Бачорашвілі, Б. Мейлаха, Ф. Бассіна, у яких ця проблема розглядається по-новому.

У книзі «Проблема бессознательного» Ф. Бассін подає історію вивчення питання, переконливо обґрунтовує матеріалістичне розуміння підсвідомого, полемізує з буржуазними вченими, використовує широкий фактичний матеріал. Але і це ґрунтовне дослідження не претендує на остаточне вирішення проблеми, бо підсвідоме є складним психічним явищем, яке можна досліджувати в різних аспектах. Сам автор монографії зауважує: «...Підсвідоме може вивчатися як галузь мозкових процесів і психологічних реакцій, якими організм відповідає на сигнали, без того, щоб це реагування чи окремі його фази усвідомлювались. Підсвідоме можна досліджувати і в іншому плані — з точки зору відношень, які виникають при різних умовах між ним і діяльністю»⁵.

Визначаючи важливе значення підсвідомого, сучасна наука базується на даних самоспостережень митців. Ось що говорить, наприклад, сучасний литовський поет Е. Межелайтіс: «Поезія — важка хвороба. Я не написав ні одного рядка, не вимучившись, іноді цілими місяцями нічого не пишу. І раптом знову потягне до паперу. Але ще пройде день, другий, поки не почнеш відчувати в собі справжнє звучання поезії. Ходиш з кутка в куток ніби приречений, місця собі знайти не можеш. Ніби хвороба якась наводить. Голова важка. Я на порозі серйозної і важкої хвороби. І раптом... раптом в очах прояснюється, світліє. І сідаю за стіл. Починаю писати. Рядок за рядком. Строфа за строфою. Слово гонить слово. Думка гонить думку. І геть відпочинок, геть їжу. Нічого більш не треба. Так добре стає: відчуваєш себе впевнено, думки течуть вільно, без примусу...»⁶

Очевидно, що і Франко, пишучи трактат «Із секретів поетичної творчості», використовував дані свого творчого досвіду. Має рацію Є. Адельгейм, вказуючи, що Франко у висновках про участь підсвідомого у процесі творчості спирався не тільки на свідчення відомих митців, але й на власні спостереження. Хоч Франко ніде про це не говорить, але ми про це не повинні забувати⁷.

Про наявність підсвідомого елементу в психічній діяльності людини говорили теж видатні російські фізіологи І. Сеченов і І. Павлов. І. Сеченов визнавав, що у свідомості людини зберігаються враження від оточуючого світу, який сприймається органами відчуття. Колишні подразнення нервових клітин головного мозку, на думку І. Сеченова, можуть оживати за асоціацією з новим подразненням зовнішнього світу. Академік І. Павлов теж визнавав існування та експериментально розкрив фізіологічну природу тих психічних явищ, які ще І. Франко називав «стерті враження», «похований глибокий шар психічного життя». Елементи підсвідомого виникають у людській психіці, за словами І. Павлова, пройшовши через свідомість, отже, під її контролем. Таким чином, у сферу несвідомого потрапляє не будь-що, а відібране свідомістю, інакше кажучи, перевірене людським досвідом. Тому немає нічого дивного, коли ці елементи, ставши матеріалом несвідомого, досить часто стають фактом свідомості, ефективно допомагають навіть у найскладнішій психічній діяльності — у творчій роботі.

⁵ Ф. Бассін. Проблемы бессознательного. М., «Медицина», 1968, с. 354.

⁶ Э. Межелайтис. Пoesия в меняющемся мире. — «Литературная газета», 1967, 4. 1.

⁷ Е. Адельгейм. Эстетичний трактат Франка і проблеми психології творчості. — У кн.: І. Франко. Із секретів поетичної творчості, с. 22.

Процес переходу несвідомого у сферу свідомого в більшості випадків залежить від волі людини, проходить при навмисному спрямуванні роботи мозку у відповідному напрямі. Але трапляється, що підсвідоме впливає на поверхню свідомості, і тоді комплекси «стертих вражень» можуть давати несподівані результати: сон або сильне нервово збудження. Причини цих збуджень завжди матеріально зумовлені.

Франкові належить важливий висновок про те, що наша психіка побудована дуже добре, бо враження зовнішнього світу не завжди стоять на поверхні нашої свідомості. «Є се наше велике щастя, коли маємо ту здібність, що на якімсь часі всі наші враження тонуть у сутінь забуття. Подумаймо лише, що всякий біль нам би раз у раз стояв на поверхні нашої свідомості, зробився б в кінці таким нестерпним, що довів би нас до самовбивства» (92).

Подібні міркування пізніше висловив Д. Овсянико-Куликовський. Незважаючи на ідеалістичний характер деяких його положень, цей дослідник правильно пояснював взаємозв'язок думки і почуття. На думку Д. Овсянико-Куликовського, почуття з властивими йому емоціями не може існувати в підсвідомій сфері. Почуття з його обов'язковою забарвленістю залишається почуттям тільки до того часу, поки воно відчувається, проявляється в свідомості. Думка ж може існувати в підсвідомій сфері. «Наша почуттєва душа, справді, може бути порівняна з тим возом, про який говориться, що з воза впало, те пропало. Навпаки, душа розумова (мисляча) — це такий віз, з якого нічого не може впасти, весь вантаж якого добре розміщений і скритий у сфері підсвідомого»⁸.

Думки, спогади, поринувши в неосвітлені глибини, звичайно, не виказують себе, але впливають на повсякденне життя людини, її вчинки та рішення. Однак, на думку Франка, мало хто вміє користуватися незліченними скарбами «нижньої свідомості», люди можуть прожити ціле життя, не догадуючись, яким золотом вони володіють. Але, знаючи це, не можна за першим бажанням викликати забуте враження. Для цього потрібні або сприятливі умови, або природна схильність. Беручи до уваги співвідношення «верхньої» і «нижньої» свідомості, Франко робить висновок, що художник є особистістю з особливим психічним складом. Про це надзвичайно важливе відкриття говориться у франкознавстві дуже мало, хоча думка І. Франка про художній тип підтвердилася дальшими дослідженнями І. Павлова, який довів, що завдяки двом сигнальним системам і в силу давніх усталених сфер діяльності людини можна виділити три типи людей: художній, мислячий та середній.

Усі люди, в яких переважає перша сигнальна система з її образним відображенням, належать до художнього типу в усіх його родах: музиканта, письменника, живописця, актора. При переважанні другої сигнальної системи утворюється мислячий тип, характерною особливістю якого є сила абстрактного мислення, а при збалансуванні обох систем — середній тип. Представники середнього типу поєднують у собі риси художнього і мислячого типу. До цього типу відносяться всі люди, а також винятково обдаровані — типу Гете, Ломоносова. І. Павлов правильно підмітив характерні особливості художнього типу: цілісність і живучість сприйняття, що забезпечує повноту, зримість й емоційальну забарвленість у відображенні дійсності, і ми не можемо не згадати, що встановлені Павловим риси художнього типу вже були підмічені Франком. Між поняттям художнього типу і натхнення український дослідник вводить поняття еруптивності. Еруптивність — здібність час

⁸ Д. Н. Овсянико-Куликовский. Собрание сочинений в шести томах, т. VI. СПб, 1914, с. 24.

від часу піднімати «цілі комплекси давно похованих вражень і споминів, покомбінованих нераз також несвідомо, одні з одним на денне світло «верхньої свідомості» (96). Термін «еруптивності» або виверження, запозичений із геології і перенесений у естетику, допоміг ученому уточнити розуміння справжньої творчості і відмежувати її від «холодного розумового складання, голої техніки, дилетантизму. Певна річ, зміст і композиція поетичного твору мусять бути ділом розуму, обдумані, розважені, розмірені, і де сього нема, там і найгеніальніше виконання деталей не окупить браку цілості» (97).

Не випадково, говорячи про думку, що вторгається у поетичне натхнення, Франко зупиняється на змісті і композиції, іншими словами, — на тому, що відбирає художник із піднятих на поверхню матеріалів підсвідомості, і на тому, як розташовує він їх у своєму задумі. Від цього залежить цілісність майбутнього твору, що народжується не стихійно, а в результаті суворого розрахунку. «Повна гармонія сеї еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обмірковування показується у найбільших велетнів людського слова, таких, як Гомер, Софокл, Данте, Шіллер, Гете і небагато інших» (97).

Як бачимо, Франко цілком матеріалістично розумів роль підсвідомого у творчості. Висновки дослідника з цього питання не втратили своєї актуальності і в наш час.

М. И. ГНАТЮК

СОЗНАТЕЛЬНОЕ И ПОДСОЗНАТЕЛЬНОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ И. ФРАНКО

Резюме

Одной из сложнейших проблем психологии художественного творчества является проблема сознательного и подсознательного. История ее насчитывает более двух тысяч лет. Эту проблему разрабатывал и И. Франко. В работе «Из секретов поэтического творчества» он выдвинул материалистическое понимание акта творчества, критически оценивал научно-теоретическое наследие, начиная с самых древних времен. Некоторые исследователи утверждали, что в работе «Из секретов поэтического творчества» И. Франко стоял на идеалистических позициях. Это обвинение неправомерно. В статье доказывается, что И. Франко материалистически понимал роль подсознательного в творчестве, а его выводы по данному вопросу не потеряли своего значения и в наше время.

Художні особливості повісті І. Франка „Boa constrictor“

Українська проза другої половини ХІХ ст. ознаменувалася значним розширенням тематичних меж, постановкою гострих соціальних і політичних проблем. Провідну роль у докорінних змінах реалістичної літератури зіграв революційний демократ І. Франко, автор перших творів з життя промислових робітників. Звернення до нової тематики, зазначає Б. Сучков, ніколи не проходить безслідно для мистецтва і, як правило, завжди робить серйозний вплив на його форму і зміст¹. Твори І. Франка відзначалися пошуками нових образотворчих і стилетворчих засобів. Він створює динамічні сюжети, концентрує увагу на діях, на «діалектиці душі», на класових конфліктах. У цьому плані особливої уваги заслуговує аналіз повісті «Boa constrictor».

У 50—60-х роках ХІХ ст. до життя заробітчан, промислових робітників і промисловців зверталися російські (Д. Григорович, Г. Успенський, Ф. Нефьодов) і зарубіжні (Е. Гаскелл, Ч. Діккенс) письменники. Згодом цю тему розробляє І. Нечуй-Левицький. Проте М. Горький з повним правом міг писати, що література ХІХ ст. не показала світові «промисловців і банкірів у всій їх бридкості і фантастичній величі»².

Лише небагатьом тогочасним митцям удалося по-справжньому пізнати огидне ество фінансових і промислових ділків, їх моральну деградацію, зовнішню могутність і внутрішню безсилість. До них належить і І. Франко. Він, як вірно відзначає М. Левченко, відкрив дорогу образіві капіталіста-хижака на сторінки української прози³. Франко знайшов нові образотворчі й стилетворчі засоби, спроможні розкрити всю складність суспільних процесів, детермінованість образу й соціальних обставин.

У романах і повістях 70—80-х років своє ставлення до відображуваного письменники в значній мірі доносять до читача через новаторську композицію твору. Пояснюється це тим, що композиція, за словами О. І. Білецького, найтісніше пов'язана все з тим же процесом пізнання й усвідомлення дійсності⁴.

Композиція художнього твору постає як форма втілення змісту, але зводити її лише до формальних ознак відображуваного матеріалу було б невірно. Форма сама по собі не існує, як не існує поза нею і зміст. Вона завжди змістовна й може розглядатися лише як явище, наповнене певним смислом. Всією системою образів композиція підво-

¹ Борис Сучков. Исторические судьбы реализма. Размышления о творческом методе. М., «Советский писатель», 1970, с. 443.

² М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26. М., Гослитиздат, 1953, с. 159.

³ М. О. Левченко. Випробування історією (Український дожовтневий роман). К., «Дніпро», 1970, с. 108.

⁴ О. Білецький. Проблема синтезу в літературознавстві. — «Літературний журнал», 1940, № 10, с. 110.

дить читача до того розуміння даного життєвого матеріалу, якого домагається автор твору⁵.

Зміст і композицію твору, як відомо, визначає характер конфлікту. Франко зосереджує увагу на внутрішніх боріннях Германа Гольдкремера, на нездоланих суперечностях, як усього суспільного ладу, так і окремих персонажів. Відповідно до мети дослідження, письменник переносить конфлікт у психологічний план. Він прагне показати складну боротьбу в душі персонажа двох протилежних начал. Герман Гольдкремер постійно в центрі уваги, а всі інші дійові особи відіграють роль стимулятора дії, тих важелів, що рухають сюжет твору.

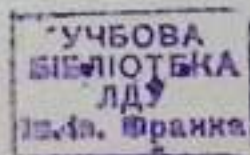
Основою фабули повісті «Воа constrictor» є *часова послідовність* з чітко визначеними хронологічними межами фізичної одиниці часу — доби. Вона не має прямої авторської календарної закріпленості, хоч внутрішнє опосередковане датування (холера 1831 р., будівництво військового депо, діяльність капіталіста Домса тощо) максимально наближається до історичної точності. Те, що письменник не називає календарної дати, — оправдане: розширюється типовість подій, що відбуваються в цю добу. Взявши невеликий проміжок часу, Франко зосереджує увагу на художньому просторі, який постає в багатогранних подіях, на внутрішньому психологічному світі головного персонажа. У цьому проявляється тенденція соціально-психологічного роману. Заглибленість проникнення у внутрішній світ особи, яка досліджується в причиново-наслідкових зв'язках соціальної дійсності, вимагала концентрації часу, чітких його меж.

Якщо в попередній прозі (твори Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного) час поставав як фон, на якому розгорталися події, то в повісті Франка він набуває значення образу. Часова послідовність і обумовленість цементує розмірений, до краю наповнений турботами, душевними піднесеннями і спадами день мільйонера. «Герман Гольдкремер встав нині дуже злий», — починається твір. Згодом читаємо: «Була одинадцята година»⁶. Після обіду капіталіст пробує заснути, але турботи про власні доходи не дають йому спокою. Він іде оглянути роботи на промислі: «Сонце почало хилитися з полудня» (V, 221). Коли Герман повернувся в контору, автор зазначає: «Смеркалося» (V, 234). Після того, як були виплачені ріпникам гроші, господар іде вечеряти. Четвертий розділ починається словами: «Ніч. Звізди горять та миготять над сонним Бориславом» (V, 239). Спившись за вечерею, Герман засинає, йому ввижається, що він потрапив у райський куточок, намальований на картині, і опинився в холодних обіймах змія-полоза. Франко майстерно сплітає уяву зі страшною дійсністю, коли син намагається задушити батька. Цей момент визначається так: «Була північ. Прозірчасті клубки хмар надтягали поволі зі сходу... все то нуло в глибокій пільмі...» (V, 248).

Художнє наповнення часу свідчить про усвідомлену концентрацію дій, в яких проявляються загальні антагоністичні протиріччя, що несла з собою епоха 70-х років. Зосередження уваги на одному дні життя капіталіста змусило автора йти не вшир, а зануритися в психологію, в думки Германа. Психологічні проблеми стають у центрі уваги. Франко започаткував в українській літературі той тип критичного реалізму, який прийнято називати психологічним. Він збагатив прозові жанри (які до того вже існували у європейських і російських літературах) мистецтвом художнього аналізу безкінечно складного і невичерпно

⁵ М. Шамота. Ідейність і майстерність. К., «Радянський письменник», 1953, с. 210.

⁶ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. V. К., Держлітвидав, 1951, с. 219. Далі цитуємо за цим виданням, зазначаючи в тексті том і сторінку.



глибокого внутрішнього світу людини. Письменник глибоко досліджує характер Германа (почасти Готліба й Рифки). Його аналіз блискучий, хоч часом надмірна деталізація приводить до натуралістичного психологізму (показ виродження Готліба).

У повісті «*Voie constrictor*» Франко знаходить свій ключ до розкриття психологічних проблем. Він немов розсуває фабульні межі й наповнює сюжет твору величезною кількістю фактів, пов'язаних з минулим Германа Гольдкремера, весь час перекидає місток від сьогодення до історії. Засіб ретроспекції у нього стає одним з найважливіших прийомів композиції. Він поєднує те, що відбувається тепер, з тим, що минуло, але обумовило, визначило життя, характер, психологію колишнього онучкаря, а нині мільйонера, власника майже всіх копалень Борислава.

Події, змальовані у творі, постають немов у двох планах: верхньому, у якому показано напружений день мільйонера Германа Гольдкремера, і нижньому — згадках, роздумах про минуле, про невпинний шлях до наживи. Засіб ретроспекції допомагає письменнику показати безперервність процесу, розкрити причини й наслідки.

Минуле Германа змальовується лише в перших двох розділах твору, у третьому і четвертому увага зосереджена на біжучих подіях, на повсякденних турботах, психології підприємця, на сімейних чварах, стосунках з робітниками, могутності й розпачі мільйонера. Крок за кроком автор досліджує зародження капіталістичних форм виробництва на бориславських промислах, розкриває нещадну експлуатацію ріпників, конкурентну боротьбу підприємців.

Своєрідність композиції твору проявилася і в тому, що всі події подаються через сприйняття Германа. Тут наглядно постає той теоретичний принцип, про який Франко писав у листі до А. Кримського (4 листопада 1891 р.): «Може, се принцип застарілий, але я в своїх композиціях усе так роблю, і, вибравши собі одну фігуру чи одну подію, групу докола неї все те, що вважаю потрібним до найрельєфнішої обрисовки і характеристики» (XX, 434).

У творі гармонійно поєднано розповідь, опис, діалогічні форми, внутрішні монологи з прямою й непрямою авторською мовою. Це дозволяє письменнику розкрити злочинні, нічим не регламентовані дії підприємця. Герман на одинці з собою не приховує, «як росли, розвивалися і множилися» його багатства, як вони «пожирали без ліку противників, як опутували і висисали без ліку народа, як ширили докола без ліку нужди...» Проникаючи в душу мільйонера-хижака, письменник показує його зовнішню могутність і внутрішню безсилість. Герману час від часу вчуваються «тисячі проклять», йому стає моторошно, він починає боятися тих тисяч, «у котрих його капітал відняв щоденний хліб...» (V, 201). Типовий образ капіталіста Гольдкремера супроводжується лейтмотивом приреченості й неминучої загибелі.

У повісті Франко постав справжнім новатором структури. Обмежуючи хід подій однією добою, він зумів так повно і глибоко проникнути в біографію, психологію, процеси формування характеру Германа, що створюється враження необмеженості ні простором, ні часом. Прийом ретроспекції, оповіді-роздуми персонажа тут набувають своєрідного характеру.

Важливим композиційним і смисловим стержнем повісті «*Voie constrictor*» є символічний образ могутнього змія-полоза, змальованого на картині, що висить у кімнаті мільйонера Гольдкремера. Приїжджаючи в бориславську резиденцію, він завжди милувався чарівною тропічною природою і тим напруженим моментом, майстерно відтвореним художником, коли удав, «високо піднявши голову, з усею силою стискає своїми велетними скрутелями добычу...» (V, 186).

Описуючи картину, письменник звертає увагу на жертву — газель, з її великими очима, передсмертною мукою, і на очі змія, які «блискають таким злорадним, демонічним огнем, такою певністю своєї сили, що мимоволі мороз пробігає по тілі...» (V, 186). Герман любив вдивлятися «в страшні, сатанським огнем розіскрені очі змія...» (V, 187).

Картина, що набуває символічного значення, по-різному сприймається Германом залежно від його душевного стану. Вона постає проектором, який висвітлює хід його внутрішніх борінь: від вранішньої впевненості у своїй могутності, через сумніви й вагання до цілковитого розпачу.

Після спроби сина задушити батька і наступних рефлексій, пов'язаних з цією подією, погляд Германа знову падає на картину: «Яким лютим поглядом дивився на нього вуж! Се той сам погляд... то саме тіло, що дотикалося його в сні, котрого страшний тиск передавлював його тіло до кості, запирав йому дух у груді, висаджував очі з голови!» (V, 247).

Письменник знаходить влучні асоціативні зіставлення, порівнюючи могутні звиви гадюки з ланцюгом «грошей, срібла, золота блискучого! О, так, се певно так! — думає принижений злодійством сина Герман. — Хіба ж сесь блиск, що б'є в очі від вужевої луски — хіба се не блиск золота та срібла?» Втративши рівновагу, у якомусь «параксизмі» він «в скаженій безпам'яті кинувся наперед... вхопив проклятий образ і гримнув ним до землі щомоці». Мов безумний, Герман почав топтати його, «плювати на малюнок, здряпувати фарбу нігтями, а далі... роздер його на два кусні, зім'яв їх у клубак і кинув геть, через вікно» (V, 248).

Характерною рисою Франка-художника є те, що він ніде не приховує свого «я», своїх симпатій і антипатій. Він наскрізь тенденційний. Так, після опису картини, на якій змальовано, як змії-полоз душать газель, автор вигукує: «Дивна річ! Герман Гольдкремер мав якусь дивну, невияснену вподобу в тім образі...» (V, 187). В іншому місці, розповідаючи про дитячі роки Германа, письменник вдається до пояснення: «Таке було життя майбутнього мільйонера Германа Гольдкремера аж до десятого року» (I, 190) і ставить риторичне запитання: «Яким же способом добився Герман Гольдкремер такого огромого маєтку?» (V, 202). Описуючи хороший настрій підприємця після того, як було відкрито нові залежі воску, автор зазначає: «І дійсно, на вид могло бачитися, що Герман подобрів, хоть, кажу, тільки на вид... Ні, се не була доброта!» (V, 238).

Франко увібрав у свою творчу манеру здобутки попередньої літератури, але все це постало в трансформованому виді, у його власному стилі. Він не боїться ставити запитання, давати відповіді, вдаватися до статистики, економіки, історії, публіцистики, переказів.

Таке «довільне» поводження автора з текстом, з об'єктивним плином оповіді стало можливим завдяки насиченості твору фактами. Сам зміст твору вимагав пошуків нових образотворчих засобів, більш конкретного ставлення митця до досліджуваних явищ.

У повісті «*Boa constrictor*» Франко часто вдається до поєднання розповіді з публіцистичними відступами, які, як правило, не стосуються сюжетної канви твору, але настільки природно вплітаються у текст, що сприймаються як органічне ціле. Наприклад, зупиняючись на історії появи бориславських промислів, автор пише: «Домс, знаменитий пруський капіталіст, котрому Галичина майже в кожній галузі промислу винна перший товчок, проїжджаючи через Дрогобич, звернув увагу на дивну мазь... Він поїхав до Борислава... і, нанявши бориславських-таки парубків, почав копати вузьенькі «дучки» (V, 214).

Мовностилістичні багатства, сміливе оперування науковими даними, деталізація подій і філософські узагальнення — все це наслідок того, що соціальна повість і соціальний роман, як загалом і вся література, стали одночасно і художнім втіленням найважливіших конфліктів епохи, і носіями передових ідей, і енциклопедією суспільно-політичної думки. У цьому процесі І. Франко йшов пліч-о-пліч з російськими революційними демократами.

Як справжній людинознавець Франко філігранно досліджує процес формування характеру, ускладнені побутові обставини, соціально зумовлену психологію персонажа. Цим і пояснюється те, що сюжет твору вирішується в психологічному плані; кульмінацією його є нічна сцена, у якій автор органічно злив сновидіння, асоціації й страшну дійсність.

Тут доречно згадати, що проблема сновидінь неодноразово ставилась Франком-теоретиком у його трактатах. «Те, що на ділі є один момент або якийсь стан, — писав він, — сонна фантазія уявляє як рух, як цілий драматичний процес»⁷. У сні, як правило, постають такі сцени і ситуації, яких ми в житті ніколи не бачили. Все те комбінується, як зазначав Франко, «з величезного запасу наших звичайних вражінь і ідей... забутих і затертих вражінь від найдавніших літ, усе те, що наша свідомість наяві хіба з трудом може вигребти в пам'яті...»⁸

У повісті «*Voas constrictor*» автор, спираючись на досвід письменників-психологів (Золя, Е. Гофман, Шпільгаген), на досягнення тогочасної науки, створює напрочуд колоритну картину сновидінь Германа: то він бачить себе в обіймах долі, яка постає в образі любки, то потрапляє в казкову південну країну. І знову, як рефрен, який супроводжує Германа не тільки в дійсності, але й у підсвідомому стані, в його уяві зринає образ змія-полоза.

Письменник-реаліст досліджує свідомість головного персонажа, безперервний рух думок, взаємозв'язок дійсних явищ (сьогодення й минулого) з уявою, підсвідомими асоціаціями, які так чи інакше пов'язані з життям. Тут можна помітити вплив деяких зарубіжних авторів, але могутній талант Франка відкривав нові можливості реалізму, де психологізація не відіграє самодостатньої ролі, а підпорядковується розкриттю правди життя. В більшій мірі можна говорити про благотворний вплив передової російської літератури. Вірно зазначає Н. Крутікова, що таке розуміння найтонших відтінків духовного життя людини, відображення «діалектики душі», таке широке введення внутрішніх монологів, яке зустрічаємо в І. Франка, стає можливим лише на етапі розвитку літератури, який був підготовлений діяльністю Л. Толстого і Ф. Достоевського. Причому не сам по собі психологічний аналіз, а вміння завдяки цьому аналізу оголити приховану правду дійсності⁹.

Певної уваги в плані дослідження композиції повісті «*Voas constrictor*» та творчих пошуків письменника-новатора заслуговує кінцівка, вірніше різні її варіанти у виданнях 1878 і 1884 рр. У першій редакції, як відомо, Герман Гольдкремер, переживши «хвилі найбільшої переваги рефлексії та споминок», вперше побачив «в цілій страшній, голій правді» марність свого життя і праці, зрозумів розтліваючу силу багатства і вночі, в крайнім зворушенні, кинув гроші у вікно нещасної вдови ріпника, що загинув у штольні. На цьому твір закінчується.

Готуючи повість до нового видання у 1884 р., Франко додав епілог, у якому показав Германа Гольдкремера «холодним, безсердечним спе-

⁷ Іван Франко. Із секретів поетичної творчості. К., «Радянський письменник», 1970, с. 110.

⁸ Там же, с. 111.

⁹ Н. Е. Крутікова. Русский реализм и становление украинской реалистической прозы. К., Изд-во АН УССР, 1963, с. 58.

кулянтюм...» Таким він зображений і в наступному творі, у повісті «Борислав сміється».

Перероблене закінчення твору далеко реалістичніше й вмотивованіше, ніж перше. Важко повірити в «переродження» капіталіста Гольдкремера. Видаються безпідставними сумніви редакторів (П. Козланюка і Д. Копиці) п'ятого тому творів І. Франка, де вміщено «*Voas constrictor*», щодо того, мав чи не мав автор відношення до нової кінцівки («Мимоволі виникає підозріння, — зазначено в примітках, — що до цього видання «Зорі» Франко мав мале відношення. В ньому до дано кінець...» (V, 465). Тим більше, що в нашому літературознавстві прийнято вважати основною редакцією твору останнє видання його при житті автора. Має рацію Н. Калениченко, яка пише, що «класове становище зробило його (Германа. — В. В.) таким, яким він мусив бути. Інше, тобто перше, закінчення було б фальшивим і тенденційним»¹⁰. Ми схильні вважати, що кінцівка твору в редакції 1884 р. написана самим автором.

Франко був новатором у змалюванні психології підприємця, дослідженні шляхів збагачення буржуазії. Він віднайшов форму, яка гармонійно поєднується із змістом. Прийоми композиції він підпорядковує найповнішому розкриттю соціального зла, яке несли з собою стихійні капіталістичні форми виробництва. Вона підводить читача до того розуміння життєвих явищ, якого домагається автор. Спираючись на досвід попередників, Франко, разом з Панасом Мирним, прокладав шлях до психологічного роману, зосереджуючи увагу на соціальній психології, на дослідженні головного конфлікту епохи.

В. О. ВЛАСЕНКО

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТИ И. ФРАНКО «VOA CONSTRICTOR»

Резюме

Автор статьи концентрирует свое внимание на анализе композиции, стилеобразующих средств и принципов исследования психологии персонажей в повести «*Voas constrictor*». При этом он подчеркивает то новое, что внес И. Франко в разработку композиции художественного произведения, в изображение психологии предпринимателя.

¹⁰ Н. Л. Калениченко. Українська проза початку ХХ ст. К., «Наукова думка», 1964, с. 213.

Психологічна функція зачину в публіцистиці І. Франка

Кожний публіцистичний твір І. Франка має чітко відокремлену, як правило, значну за обсягом вступну частину, яка в теорії публіцистики позначається терміном «зачин».

При всій своїй багатоманітності та оригінальності зачини мають деякі спільні риси і виконують ряд постійних функцій.

Перша функція — пізнавальна або програмна — ріднить зачин із вступом наукової праці: автор визначає тему, питання, які буде розглядати.

Друга функція зачину — оціночна. Перш, ніж приступити до аналізу явища і розкриття його суті, Франко вже у вступі прямо і недвозначно виявляє своє партійно-класове ставлення до нього, дає явищу загальну оцінку.

Третя функція — психологічна, контактна. Вона зумовлена не стільки предметом дослідження, скільки властивістю процесу людського пізнання, характером аудиторії та її ставленням до порушеної публіцистом проблеми і тих ідей, які він проголошує.

Починаючи твір, Франко ніколи не обмежується постановкою проблеми і попередньою оцінкою явища. Він завжди прагне зацікавити читача, ввійти з ним у контакт і зробити його співучасником свого дослідження. Щоб привернути увагу читача до свого виступу, Франко заінтриговує його рядом питань, на які обіцяє дати відповідь у кінці твору, або запрошує читача разом відшукати відповідь. Наприклад: «А чому ж тепер вона (галицька інтелігенція. — І. К.) мовчить тихо або ще й радується бесіді Наумовича? Чому не проскрібує його, навіть не спорить з ним за його критику? Чому? Я постараюсь відповісти на те «чому» при кінці сеї статті»¹. «А наскільки правди в тих обіцянках і щирості в тій політиці хитрих патрів і наскільки вони мають право зватися «змартвихстанцями», се ми надіємось трохи докладніше розсвітлити...» (XIX, 132).

Особливо сильного ефекту досягає Франко, коли на поставлене питання зразу дає відповідь, але часткову, неповну, ніби обриваючи свою думку, завдяки чому додатково загострює увагу читача: «...Але на чию ж то користь будуть іти зиски сього банку? — Краю? А хто ж се той «край»? Тяжкий наш досвід доволі поучив нас, що се таке і найліпші банки, — хто се такий підшивається всегда — краєм» (XIX, 263). Цей натяк не задовольняє допитливість читача цілком, навпаки, розпалює його фантазію, ще більше збуджує його інтерес.

Таку ж роль виконують і заголовки та епіграф, які часто переходять у зачин, зливаються з ним. Запитальна форма заголовка харак-

¹ І. Франко. Твори в двадцяти томах, т. XIX. К., 1956, с. 41. Далі при посиланні на це видання вказуємо том і сторінку в тексті.

терна для багатьох творів: «Чи вертатись нам назад до народу?», «Чи ми хоч тепер прокинемось?», «Воскресеніє чи погребеніє?», «Що нас коштують школи?», «Чого вимагаємо?», «Чого хочемо?» і т. д. До цієї групи заголовків тісно примикають такі, що не мають запитальної форми, але містять у собі важливу суспільну проблему, або насущне питання, яке вимагає відповіді: «Кілька слів о тім, як упорядкувати і провадити наші людські видавництва», «O szem i jak należy pisać dla ludu», «Наш погляд на польське питання», «Політика остентацій і її найважливіше діло».

Сильним психологічним закликком до прочитання твору служать у Франка заголовки із парадоксальними словосполученнями: «Католицький панславизм», «Устава проти безсовісності», «Баламутний ювілей», «Шляхта польська іде «в народ!». З'єднання несумісних понять, яке точно відбивало суперечливість самої дійсності, вражало читача несподіваністю, містило в собі певну інтригу і викликало бажання довідатись, що приховується за таким заголовком.

Наведені приклади дозволяють зробити висновок, що Франко завжди використовує заголовок як засіб зацікавити читача. Цьому твердженню ніби суперечить наявність у Франка цілої групи емоційно-нейтральних заголовків, які, на перший погляд, несуть тільки змістове навантаження і не агітують за прочитання цілого твору: «Банк краєвий», «Галицька індемнізація», «По соймі», «Хуторна поезія П. А. Куліша». Ці заголовки позбавлені будь-якої образності, несподіваності, своєрідності. Проте психологічно недовантаженими вони здаються у наш час. У момент же виступу письменника кожна з названих подій була настільки вагомою і злободенною, що сама згадка про них була для читача потужним імпульсом до читання.

Розглянуті приклади свідчать про тонке почуття міри у Франка, глибоке розуміння ним психології читачької аудиторії. Оригінальний заголовок для нього не самоціль, а засіб прикувати увагу. Якщо публіцист відчував, що сама назва події є достатньою для досягнення мети, він відмовлявся від непотрібної оригінальності. Все це стосується не лише заголовків, але й зачину в цілому. Тому арсенал прийомів, за допомогою яких він збуджує інтерес читача, невеликий. Значно більше уваги приділяє Франко в зачині встановленню контакту з читачем, завоюванню його довір'я і симпатії.

Уміння підійти до мас, здобути їх прихильність — обов'язкова умова успішного ведення пропаганди й агітації. Франкові це уміння було тим більш потрібне, що галицька публіка потребувала особливого підходу. Як не нарікав публіцист на свою аудиторію, він знав, що її треба виховувати, шукати шляхів до її розуму і серця. Саме цим можна пояснити його постійне прагнення на початку твору наблизитись до читача, привернути його на свій бік. Для встановлення контакту Франко широко використовує різні засоби інтимізації, зокрема стилістичні: 1) звернення до читача: «Жадаєте від мене, дорогі браття, аналізу галицької інтелігенції...» (XIX, 23); 2) наказовий спосіб, зокрема, його спільну форму, яка містить запрошення разом з автором подумати над питанням, розглянути і оцінити явище чи подію: «Згадаймо тільки про католицькі ордени... згадаймо про облудну політику пап...» (XIX, 33), «Так чому ж би, значиться, не забавитись нею і нам, не поглянути з свого боку? Стрібуймо, може й справді невидальце яке знайдем!» (XIX, 34) (курсив наш. — І. К.).

Стилістичні засоби інтимізації не слід розглядати як суто формальні. Звертаючись до читача, пропонуючи йому взяти участь у дослідженні питання, Франко тим самим демонструє свою любов і повагу до нього, віру в його здатність розібратись у складних питаннях суспільно-політичного життя.

Дуже сильним засобом полонити серце і розум читацької аудиторії Франко вважав апеляцію до її класових почуттів. Тому уже на початку твору підкреслює, що дивиться на подію «простими хлопськими очима», підходить до критики «теперішніх порядків з становища руського і польського мужицтва, з становища хлопської курної хати»², стоїть на сторожі «інтересів селянства, як руського, так і польського» (XIX, 486).

Трудящі маси не залишалися байдужими до цих слів, які до того ж підкріплювалися усім змістом Франкової публіцистики. Вони про-ймалися довір'ям до автора, бо бачили в ньому свого захисника і друга. Їх інстинктивне класове почуття переростало у класову свідомість. Це забезпечувало Франкові тісний і тривкий зв'язок з масами.

Встановленням контакту психологічна підготовка аудиторії не закінчується. Франкові потрібен був не просто прихильний адресат його думки, а насамперед активний співучасник його дослідження, рівноправний співавтор творчого аналізу і пошуку. Проте низький політичний і загальноосвітній рівень галицької публіки, її опірність тим ідеям, які Франко прагнув прищепити громадськості, виключали рівноправність автора і читача. Вихідна позиція Франка, як похідна від його світогляду, інтелекту, ерудиції, партійності, не збігалася з вихідною позицією тих, кому адресувався твір. Це ускладнювало і взагалі унеможливлювало підведення читача до розкриття суті факту, отже, до правильного розуміння події або явища.

Ось чому Франко на початку твору вводить читача в коло свого світосприймання, в коло своїх думок і почуттів, тобто ставить його на свою точку зору, що забезпечувало спільність вихідної позиції. При всій повазі до читача публіцист ніколи не опускався до рівня галицької публіки, не потурав її смакам і уподобанням. Він відверто говорив їй про її неосвіченість і політичну незрілість, і ця тактовна, дружня критика була одним із засобів підтягнути читача до свого рівня. Характерним у цьому відношенні є початок статті «Чи вертатись нам назад до народу?», призначення якого полягає в тому, щоб запобігти можливому опору публіки висновкам автора: «Наша суспільність надто ще молода, надто пізно почала жити самостійним життям, стояти на власних ногах і повертатись за власною думкою, щоб у неї міг виробитись ясний і здоровий суд про себе саму, щоб могла виробитись суспільна критика» (XIX, 40).

І далі майже весь досить великий зачин є розвитком цієї думки. Автор нагадує читачеві про ганебну поведінку галицької інтелігенції, яка у 1878 р. цькувала і переслідувала Франка і його однодумців за нищівну критику на її адресу, а в 1881 р., після виступу Наумовича, який, власне, повторив те, що говорилося у статті «Критичні письма о галицькій інтелігенції», «прийняла мовчки, а то й з удоволенням ту саму гірку правду, котру відкинула була 1878 р.» (XIX, 41). Характерно, що на свій пріоритет Франко вказує мало не в кожному абзаці вступу: «...Я, розбираючи слова і вчинки наших «партій», дійшов був до того, що принципіальної, основної різниці між нашими партіями нема... в цілій поведінці нашої інтелігенції добачив я нерозвиті і повикривлювані «ліберальні» засади революції 1789 р. і схарактеризував тоту поведінку назвою «буржуазних інстинктів...» ...се іменно, бодай в половині, наші думки, котрі з таким жаром і такою щирістю голосить в своїх статтях Наумович... се та сама безпощадна критика, за котру нас, молодих, виреклася галицька інтелігенція... він (Наумович. — І. К.) пішов за нашим слідом» (XIX, 41, 42).

² І. Франко. Руське віче і польські газети. — «Діло», 1883, № 79.

На перший погляд, таке обстоювання Франком своєї першості сприймається як надмірне повторення однієї думки, відволікає читача, затягує перехід до аргументуючої частини і свідчить про деяку втрату почуття міри. По суті ж, це дуже дійовий, властивий структурі публіцистичного твору засіб подолання усталених у суспільстві думок і поглядів, психологічних настроїв.

Застосоване Франком акцентування уваги читача на одній думці — не голе повторення і не бажання потішити своє самолюбство. Публіцист ставить перед собою завдання застерегти читача від тих помилок, яких він припустився три роки тому при оцінці революційно-демократичних ідей, і таким чином подолати недовір'я аудиторії до висновків, що містить дана стаття.

Не важко переконатися, що така побудова зачину цілком продиктована характером аудиторії і зумовлена прагненням автора примусити її ширше дивитися на світ, подолати усталені погляди.

Опірність аудиторії революційним ідеям була не єдиною причиною, що виключала спільність вихідної позиції автора і читача. У більшості випадків читач, особливо сільський, при всій своїй доброзичливості до автора не міг активно стежити за ходом його думки в силу низького загальноосвітнього рівня. Тому Франкові доводилося долати не лише психологічні, але й гносеологічні перешкоди. Щоб полегшити читачеві перехід до аргументуючої частини, Франко у вступі підводить подію або явище, яке він розглядатиме, під більш загальне або подібне йому і разом з тим більш зрозуміле читачеві або відоме з власного досвіду.

Характерний у цьому відношенні початок статті «Політика остентацій і її найважливіше діло». Приводом для її написання став виступ посла Хлюмецького, який від імені лівого крила парламенту подав законопроект нібито соціалістичного змісту. По суті, подання опозиції не містило в собі нічого соціалістичного, крім красивих фраз і обіцянок. Аналізуючи проект, Франко показує його суперечливість, антинародну спрямованість і робить висновок, що опозиція тільки заграє з народом, домагається його симпатій і підтримки у боротьбі з правлячою партією.

Недосвідчений у політиці читач може і не вловити логічної закономірності цього висновку, не зрозуміти, чому з першого впливає друге. Тому Франко на початку статті роз'яснює, що гра в соціалізм, кокетування з трудящими — характерна риса всіх буржуазних політиків, їх апеляція до народу є «знаком часу, проявом того духа компромісів і еклектики, котрий панує тепер в світі європейської суспільно-політичної мислі»³. Соціалізмом прикриває свою політику Бісмарк, соціалістичні гасла пишуть на своїх прапорах аристократи і консерватори, а з другого боку, буржуазний лад породив «радикалів і революціонерів, противних всякій революції, так сказати радикалів-консерваторів (як Діринг і його школа)»⁴.

Франко роз'яснює читачеві, що буржуазна ідеологія є своєрідною реакцією «против немилосердної дійсності — намагання хоч думкою погодити суперечності, прикрити розпалини, примирити антагонізми»⁵, викликані все більшим розкладом світу на два величезних табори багатих і бідних. Спираючись на ці факти, він попереджує читача: «До всіх цих рухів належить і маніфестація наших австрійських лібералів і біржевиків і то — прошу уважати, — також в імені соціалізму»⁶.

³ «Діло», 1883, № 6.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

Як бачимо, мета вступу визначена самим автором, який прямо вказує, що підводить конкретне явище (дії австрійської опозиції) під загальне (дії буржуазних політиків взагалі) і з цієї точки зору розглядатиме подання посла Хлюмецького. Після такого вступу читач без будь-яких труднощів сприймає аргументацію і розвиток думки.

При всій зовнішній простоті цього засобу застосування його вимагає від публіциста високої майстерності. Вихідна позиція автора ґрунтується на цілому комплексі політичних, економічних, філософських знань, а тому дохідливий виклад її часто буває неможливий. У таких випадках Франко подає у вступі еквівалент своєї вихідної позиції, зрозумілий читачеві і цілком достатній для сприйняття дальшої аргументації. Так, при написанні статті «Банк краєвий» він виходив з того, що у капіталістичному суспільстві кредит завжди має буржуазний характер і тому кожен банк замість допомоги селянам грабував їх. Але у самому творі ця думка висловлена в іншій формі. Стаття починається словами: «Історія наших банків — се дійсна мартирологія нашого селянства» (XIX, 261). І далі Франко нагадує, що кожен банк закладався з величезною рекламою, організатори цих фінансових закладів намагалися зобразити себе рятівниками народу, але справа завжди кінчалася тим, що дрібні господарства заборговували, ліцитувалися, а їх власники розорявалися. Порівнюючи дане явище (банк крайовий) з низкою аналогічних йому (банки взагалі), публіцист, не виходячи за межі досвіду й уявлень селянина, створював спільну з ним вихідну позицію. Читач приступав до читання статті з такою думкою: якщо всі попередні банки, крім шкоди, нічого селянину не дали, якщо без усунення корінних причин лиха не можна спинити розорення селянства, то, очевидно, і від банку крайового даремно чекати порятунку.

Дедуктивне висунення на перший план узагальнюючої тези не єдиний засіб створення спільної вихідної позиції. Залежно від предмета дослідження і можливої реакції читача Франко подає певну суму таких знань, які необхідні для розуміння даного явища. В одній статті він вважає потрібним відзначити науковий характер публіцистики, в другій — вказує на метод дослідження, в третій — на засоби аргументації і т. д. Деякі зачини містять змалювання обстановки, в якій відбувалась подія. При всій різноманітності ці засоби завжди виконують одну функцію — подати відомості, які не відомі читачеві і без знання яких ускладнюється сприйняття дальшого викладу.

Подолання гносеологічних перешкод — одна з головних вимог, які ставив перед публіцистами В. І. Ленін: «Ще раз повторюю: для нерозвинених народних мас ця істина вимагає посередніх ланок, які вводили б у питання непідготовлених людей»⁷. «Введіть читача в питання. Розкажіть про загальні течії, що вони таке, яка їх історія (коротко)»⁸.

Але й після такої підготовки аудиторії ще не можна говорити про повну спільність вихідної позиції автора і читача. Дії, вчинки і судження противника, спрямовані проти трудящих, а до того ж прикриті лицемірною народолюбною фразою, цілком природно, викликали у Франка вибух гніву, обурення, презирства, зневаги. Об'єктивна оцінка явища перепліталася, таким чином, із суб'єктивним аспектом думки. Відповідно й вихідна позиція публіциста виражала його внутрішній психологічний стан, тобто була глибоко емоційною.

Яскравий доказ цього — стаття «Католицький панславізм», написана з приводу так званого кирило-мефодіївського свята в Римі. Ватикан намагався зобразити цю подію як всеслов'янську маніфестацію.

⁷ В. І. Ленін. Твори, т. 24, с. 230.

⁸ В. І. Ленін. Твори, т. 36, с. 222.

Франко конкретним аналізом доводить, що це свято за своїм спрямуванням антислов'янське. Закономірність такого висновку значною мірою визначалась вихідною позицією публіциста. Спираючись на історичний досвід, Франко наводить факти про те, що католицизм завжди був «завзятим ворогом слов'янщини» (XIX, 33).

Але це не холодний перелік фактів, а пристрасне обвинувачення, сповнене гніву і громадянського пафосу: «Згадаймо тільки про католицькі ордени «Хрестоносців» та «Мечових братів», котрі ріками лили кров слов'ян і литовців над Балтійським морем... Згадаймо про облудну політику пап і інтриги єзуїтів на дворі польських королів та вельмож, котрі довели до злочасної унії релігійної, до переслідування руського люду зразу за його віру, а далі й за народність, довели його до крайньої руїни і до великих та кривавих війн козацьких! Згадаймо про спалення Гуса, про Білу Гору і страшну руїну чеського краю та чеської народної житні головно за проводом католицького духовенства! Згадаймо про затемнювання слов'янських народів тим духовенством, про впоювання взаємної незгоди і навіть ненависті між слов'янськими племенами (русинами і поляками, сербами й хорватами). Згадаймо про довговікову рівнодушність і мовчанку католицької церкви супроти гніву та збиткування, яке терпіли слов'яни придунайські від турків! Згадаймо й те, що ще в останньому повстанні тих слов'ян до війни за свою свободу бачив голова католицької церкви богопротивне ворохобство і злочинське супротивлення правовитій власті турецькій» (XIX, 33—34).

Вдаючись до стилістичних фігур анафори і градації, Франко не тільки подає читачеві необхідні вихідні дані, але й вводить його в коло своїх почуттів, висловлює свій гнів і обурення.

Введення читача в коло своїх почуттів є постійним і дуже важливим структурним елементом зачину. За допомогою цього засобу Франко не тільки настроював читача на душевну тональність, але й загострював конфліктне зіткнення думок, яке містить у собі пізнавально-оціночний компонент вступу, завдяки чому зачин публіцистичного твору наближається за своєю функцією до зав'язки художнього твору.

И. П. КУРГАНСКИЙ

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ЗАЧИНА В ПУБЛИЦИСТИКЕ И. ФРАНКО

Резюме

Умение подойти к массам, завоевать их доверие — обязательное условие ведения успешной пропаганды. Вот почему И. Франко в зачине публицистического произведения никогда не ограничивается постановкой проблемы. Он всегда стремится заинтересовать читателя, войти с ним в контакт и сделать соучастником своего исследования. Этой цели служат различные средства интимизации, апелляция к классовым чувствам читателя, вопросительные по форме заголовки, а также заголовки с парадоксальным словосочетанием. Учитывая сопротивляемость значительной части читательской аудитории революционным идеям, ее низкий политический и образовательный уровень, И. Франко использует зачин для преодоления этих психологических и гносеологических препятствий. Таким образом, психологическая функция зачина обусловлена не столько предметом исследования, сколько характером читательской аудитории и свойством процесса познания. Эти вопросы и рассматриваются в статье.

Л. Т. ФАЛЕНДИШ

„Малороссийские повести“ Г. Квітки-Основ'яненка в оцінці І. Франка

Творчість Г. Квітки-Основ'яненка не стала предметом спеціальних досліджень І. Франка. Але в багатьох його літературознавчих працях щедро розкидані цінні міркування й висновки, які були новим словом у тогочасній науково-критичній думці про першого класика української художньої прози і не втратили свого значення й сьогодні.

Як відомо, досить складна й суперечлива літературна діяльність Квітки, в якій любов до простого народу, осуд і викриття зловживань поміщиків і чиновників переплелися з ідеалістично-консервативними поглядами, вірнопідданськими ідеями, викликала різні, часто суперечливі оцінки критиків. В. Белінський і Т. Шевченко та інші літературні діячі щиро вітали появу українських оповідань і повістей письменника. Однак, захоплюючись самобутнім талантом Квітки, вони не запліскали очей і на слабкі сторони його творчості.

Певні ж кола українських критиків, особливо П. Куліш у своїх виступах в альманасі «Хата» та журналі «Основа», перебільшували роль Квітки в українському літературному процесі. У тлумаченні Куліша, як слушно зауважив М. Бериштейн, автор «Марусі» «підноситься над цілою українською літературою, являючись її заспівувачем»¹.

Подібні судження про письменника поширювались і пізніше, коли розгорталась творча діяльність І. Франка. Так, у промові, присвяченій сотим роковинам з дня народження Квітки-Основ'яненка, І. Верхратський категорично заявив: «Такого повістеписателя, як наш Основ'яненко, такого вірного живописця люду не має жодна з інших літератур слов'янських»². Явно перебільшуючи значення Квітки, Верхратський, проте, зовсім обійшов суспільно-викривальний зміст «Малороссийских повестей», а основну увагу зосередив на розкритті їх релігійно-повчальних елементів. У цьому напрямі ще далі пішов автор «Історії літератури руської» — Ом. Огоновський, який ідеалізував письменника передусім за нахил до містики, поетизацію «ідилічного щастя в сім'ї»³. Так, у догоду своїм класовим інтересам буржуазні критики, по суті, компрометували творчість видатного письменника, приховували його справжні заслуги в суспільно-літературному житті.

На фоні цих захвалювань виділяються Франкові висловлювання про Квітку-Основ'яненка, які давали об'єктивну оцінку творчості письменника. Судження Франка про першого прозаїка нової української літератури були органічною частиною його послідовної боротьби проти

¹ М. Д. Бериштейн. Українська літературна критика 50—70-х років XIX ст. К., Вид-во АН УРСР, 1959, с. 99.

² Річ Івана Верхратського про Григорія Квітку-Основ'яненка, виголошена на вечорницях в соті роковини уродин писателя. Львів, 1879, с. 38.

³ Ом. Огоновський. Історія літератури руської, частина III, відділ I. Львів, 1891, с. 5.

фальсифікації літературного процесу, за глибоку народність та ідейність нашого мистецтва слова, його дальший прогрес.

До творчості Квітки-Основ'яненка Франко звертався досить часто, загалом високо оцінюючи її. Ще в 1876 р. у статті «Женщина-мати» молодий учений відзначав велике пізнавально-виховне значення повістей письменника. Зупиняючись на питанні про організацію дитячого читання в сім'ї, він вказував: «Повісті Основ'яненка і Устияновича, Шевченкові «Гамалія», «Наймичка» і «Москалева криниця» та інші того роду твори можуть стати корисною і здоровою лектурою початковою»⁴. Пізніше Франко раз у раз називав Квітку «загальношанованим і цінним писателем»⁵, «видатним українським письменником»⁶, відзначав його велику роль у розвитку української літератури, в пробудженні соціальної свідомості та національних почуттів українського народу. У статті «Іван Вишенський, його час і письменська діяльність» він відніс Квітку до тих літературних діячів, що «своїм гарячим і чудово-красним словом будили наш народ со сну, піднімали його до свідомості своєї людської і народної гідності» (XVI, 413).

Разом з тим у Франкових поглядах на творчу спадщину Квітки не можна не помітити певної еволюції.

У ранній період своєї літературно-критичної діяльності Франко ще не досить чітко уявляє місце письменника в українському літературному процесі. Так, у другому листі з циклу «Літературні письма» (1876), порушуючи проблему народності літератури, він пише: «Люди щирої думки зарана пізнали, що тоді лиш література стане ділом серйозним, вийде з границь забавки, коли віддасться на пожиток цілих мас народу, стане їх помічницею і порадицею, для них понятною і їм корисною. Вісімнадцятий вік зродив тоту гадку, дев'ятнадцятий увів її в життя. І наша нова література — переважно народна. Квітка, Шевченко, Марко Вовчок виховують нинішні покоління»⁷.

Цілком правильно розуміючи під народністю літератури її служіння широким масам народу, Франко розглядає творчість Квітки в одному плані з творчістю Шевченка і Марка Вовчка, дещо перебільшуючи її громадсько-виховне значення. Щоправда, молодий критик підходить до оцінки літературної спадщини Квітки з принципово інших позицій, ніж Огоновський, Верхратський і їм подібні. Він підносить Квітку не за проповідь релігійної смиренності, патріархально-консервативної моралі, а за зв'язок із народним життям, за звернення до фольклорних джерел. Не випадково в тому ж «Літературному письмі», виступаючи проти консервативного духу тогочасних галицьких гумористичних газет і журналів, Франко протиставляє їм «безсмертні твори Николи Гоголя» і «знамениті Квітчині повісті «Салдацький патрет», «Конотопську відьму» і другі», основою яких став «гострий дотеп українського народу, його «сльозами проблискуючий сміх»⁸.

Згодом Франко більш конкретно визначає місце Квітки в історії української (і світової) літератури. Показовою щодо цього є стаття «Тарас Шевченко», надрукована в журналі «Зоря» за 1891 р. Характеризуючи процес демократизації європейських літератур у середині XIX ст., Франко зазначає: «Нарешті в літературі українській, дрібній, слабій, неначе в кут якийсь забитий, на котру мало хто й звертав увагу, появляються далеко швидше, ніж деінде, ба ще 1829 р. (дата вказана

⁴ «Друг», 1876, № 4, с. 62.

⁵ І. Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVII, К., ДВХЛ, 1955, с. 83. Далі вказуємо у тексті том і сторінку цього видання.

⁶ Іван Франко. Статті і матеріали, зб. 12-й. Вид-во Львівського ун-ту, 1965, с. 183.

⁷ «Друг», 1876, № 20, с. 317.

⁸ Там же, с. 318.

неточно, треба — 1833 р. — Л. Ф.), оповідання Квітки-Основ'яненка, черпані виключно з життя народного, а в р. 1840 впливає наверх явище зовсім майже (виключаючи шотландця Бернса) нове в літературі світовій — мужик, що більш як 20 літ життя двигав ярмо кріпачкої неволі. Виступає він уже не як герой повісті або поеми, але як живий діяч, як робітник і борець за потоптані людські права всього поневоленого мужицтва...» (XVII, 85). Питання про новаторство Квітки і Шевченка Франко розглядає в історичній площині. Заслуга Квітки у введенні героя з народу, у ствердженні прав демократичної тематики в літературі; Шевченко ж висунув героя-борця, його творчість була пройнята пафосом боротьби проти кріпацтва.

Заслуговує уваги й цілком слушне твердження Франка про те, що Квітка почав писати «сільські повісті» раніше, ніж Б. Ауербах, Жорж Санд чи Д. Григорович. Це твердження розвинено згодом у розвідці «Русько-українська література» (1898), «Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.» (1910) та інших працях Франка. Не лише ініціатор нової української прози, а й письменник, твори якого «справедливо можуть числитися до найстарших появ в обсягу сільської повісті», — ось якою вимальовується постать Квітки в розумінні Франка⁹. Можна тільки пошкодувати, що ця аргументована думка вченого не знайшла свого розвитку в працях радянських дослідників творчості письменника.

Поширену характеристику творчої індивідуальності Квітки знаходимо в статті «Южнорусская литература». «У 30-х роках, — пише Франко, — висувається на перший план симпатична фігура Григорія Квітки-Основ'яненка, першого українського новеліста-побутописця. І у нього, як у Котляревського, гумор поєднується з патетичною чутливістю, яка, однак, не доходить ніде до нудотності і завжди щира. Його «Українські оповідання», іноді досить наївні, досі не втратили свого значення завдяки не тільки прекрасній мелодійній мові, але й широкому знайомству автора з побутом народу, безлічі цікавих етнографічних спостережень і, головне, теплому почуттю любові й життєрадісності, яким вони навіяні»¹⁰.

З наведеної цитати видно, що Франко вважав Квітку продовжувачем кращих традицій Котляревського — його гуманізму, оптимістичного світовідчужування, реалістичного підходу до змалювання народного побуту і звичаїв, його досвіду щодо використання джерел народного гумору, живої мови. Але, визначаючи заслуги Квітки в розвитку української літератури, дослідник не зупиняється на цьому. Він трактує повісті письменника як значний крок уперед на шляху до критичного реалізму.

На сильні елементи критичного реалізму Франко звертає увагу передусім у «Конотопській відьмі». У повісті він помічає прагнення автора створити персонажі, характер яких залежить від соціальних умов їхнього життя, від конкретної історичної обстановки. «Конотопська відьма», — пише Франко, — дає чудову картину «гетьманських» порядків із часу їх доживання в середині XVIII ст., фігури конотопського сотника й особливо його писаря Пістряка є майже історичними документами»¹¹. Цю характеристику вчений згодом поглиблює вказівкою на нові якості Квіткиної сатири, зазначивши, що картина старих козацьких порядків у повісті подана «в новочаснім сатиричнім освітленню»¹².

⁹ І. Франко. Русько-українська література. — «Буковина», 1898, № 133.

¹⁰ Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, п/т 81. СПб., 1904, с. 308.

¹¹ Там же.

¹² І. Франко. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. Львів, 1910, с. 89.

Показово, що Франко, який з явним раздратуванням згадував про «пізніших наслідувачів» бурлескного тону Котляревського, ніде не критикує повість за її бурлескні елементи. Він розуміє, що традиційний бурлеск у «Конотопській відьмі» зазнав відчутної трансформації, перетворившись майже виключно на засіб викриття соціального порядку України XVIII ст.

Високо ставить Франко дві інші повісті Квітки: — «Козир-дівку» та «Сердешну Оксану». «Найглибше до основи тодішнього селянського життя, — читаємо в «Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.», — сягають повісті «Козир-дівка» і «Сердешна Оксана»; перша малюючи героїстство селянської дівчини в боротьбі з продажним чиновництвом, а друга, попередниця Шевченкової «Катерини», але ідейно далеко вища від неї, малює становище дівчини, уведеної офіцером, і її моральну перемогу над народним пересудом, що осуджує покриток»¹³.

Приймаючи дану оцінку, варто виділити в ній один момент — думку Франка про ідейну перевагу «Сердешної Оксани» над «Катериною» Шевченка. Радянські літературознавці Є. Кирилюк і Д. Чалий, зіставляючи названі твори, підкреслюють, що своїм підходом до змалювання трагічної долі Катерини Шевченко зумів викрити до кінця мерзенності тогочасної дійсності, чого не міг зробити Квітка, який трактує Оксану не тільки як жертву панської жорстокості, а й у плані порушення християнської моралі¹⁴. З яких же міркувань виходив Франко, ставлячи «Сердешну Оксану» ідейно вище від твору Шевченка?

Щоб відповісти на це питання, звернемось до габілітаційної лекції Франка про «Наймичку» Т. Шевченка (1895). Порівнюючи жіночі образи Шевченка з поеми «Катерина» та повісті «Наймичка», дослідник робить висновок, що ошукана паном-офіцером Катерина «думає тільки про себе», про своє власне горе, а героїня повісті здатна «забути про себе саму, віддати все своє життя не для хвилювальної покути, але для довгої жертви на користь своєї дитини» (XVII, 119—120). Як бачимо, у цій підсумковій характеристиці Франко зосереджує свою увагу не стільки на розкритті соціальних тенденцій, носіями яких є вказані персонажі Шевченка (хоч, безумовно, не ігнорує їх), скільки на тому, якою мірою виступає в цих образах «загальнолюдський, безсмертний зміст чуття, змагань і ідеалів» (XVII, 118). У такому ж аспекті він розглядає і «Сердешну Оксану». Моральна перемога покритки Оксани над народним пересудом, її велика сила волі більше імпонували дослідникові, ніж сповнений трагізму вчинок Катерини, яка не відважилась стати на шлях «важкої боротьби з життям серед погорди і наруги людської» (XVII, 116). Отже, вказуючи на ідейну перевагу «Сердешної Оксани» над «Катериною», Франко має на увазі духовну красу вчинків позитивної героїні Квітки, вирішення її письменником під кутом зору загальнолюдського ідеалу. З цього погляду оцінка обох творів, дана автором «Нарису історії українсько-руської літератури до 1890 р.», не повинна викликати заперечень.

Виявляючи виразні риси «новішого» реалізму в творчості Квітки, Франко водночас ясно бачив і її обмеженість, зумовлену передусім патріархально-консервативними переконаннями письменника. Оцінюючи його світогляд, Франко писав: «Квітка... стояв на тій ідейній основі, що панщина — стан зовсім оправданий, при якому можливе щасливе життя селянина, коли тільки він має доброго пана»¹⁵. Закономірним

¹³ І. Франко. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. Львів, 1910, с. 89.

¹⁴ Є. П. Кирилюк. Т. Г. Шевченко. Життя і творчість. К., Держлітвидав, 1959, с. 54—56; Д. Чалий. Г. Ф. Квітка-Основ'яненко (Творчість). К., Держлітвидав, 1962, с. 165—168.

¹⁵ І. Франко. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р., с. 88—89.

наслідком цього дослідник вважає той факт, що в творах «Маруся», «Перекотиполо», «Козир-дівка» письменник майже зовсім не порушує класових суперечностей кріпосницької дійсності, змальовує тогочасне сільське життя так, «як коли б се були села зовсім свободних людей»¹⁶.

Окремої уваги заслуговують Франкові висловлювання про Квітчину «Марусю». Як відомо, ця повість завжди викликала безоглядне захоплення в таборі буржуазного літературознавства. «Своєю «Марусею», — писав І. Верхратський, — проговорив Квітка до мільйонів люду так, як жоден повістеписатель ні перед ним, ні після нього»¹⁷. «Нема кращої повісті в літературі руській, як «Маруся», — повторював услід за ним Ом. Огоновський¹⁸. Подібні твердження впливали не з глибокого розуміння справжньої історико-пізнавальної ваги цієї, безсумнівно, визначної появи в українському письменстві. Буржуазним ідеологам насамперед припали до душі картини «сільського раю», змальовані в повісті, релігійна настроєність твору. Не дивно, що стаття Ом. Огоновського «Погляд на Квітчину повість «Маруся» скоріше нагадує проповідь церковника, ніж історико-літературне дослідження. Уся вона сповнена апофеозом релігійності як основи високої моральності, душевної краси і справжнього щастя людини.

Франко рішуче виступав проти цього надмірного пієтизму стосовно «Марусі». На його думку, повість, «не вважаючи на дуже гарні деталі, стоїть ідейно зовсім невисоко»¹⁹. Ця оцінка, безперечно, відбивала більш тверезий погляд на «Марусю», ніж наведені судження Верхратського й Огоновського, однак не можна не відчутти в ній певної стриманості й навіть несправедливості. Адже автор повісті не тільки грішить проти життєвої правди, наділяє своїх героїв рисами християнського аскетизму (відповідно до літературних традицій кінця XVIII—початку XIX ст.). Поряд з цим він висловлює щиру любов до простого народу, майстерно розкриває його душевні багатства, глибину переживань, дає чудові картини селянських звичаїв, обрядів, традицій. Усе це зумовило заслужену популярність «Марусі» аж до наших днів.

Досить скептично поставився Франко до картин природи, змальованих у повісті. «...Характеризуючи спів соловейка, — пише він у розвідці «Із секретів поетичної творчості», — приведено цілий словник ономатопоетичних слів, значить, поет наробив багато шуму, тріскоту, ляскоту, але забув про найважливіше — про чуття і настрої нашої душі» (XVI, 269). Багатослівним Квітчиним пейзажам Франко протиставляє лаконічні, але чіткі й виразні, максимально психологізовані образи Шевченкових описів природи.

У цілому ж Франко високо оцінив художнє багатство українських повістей і оповідань Квітки, красу їх мови. Він справедливо вважав, що Квітці належить першість в українській літературі щодо своєрідної манери розповіді, яка відбивала епічний тон, високу поетичність і емоційність селянських розмов. Про це, зокрема, говориться в статті «*Bel ragl'argente*». «З наших старих белетристів, — зауважує Франко, — найліпше прислухався до того характеру селянської розмови Квітка. Читаючи його «Козир-дівку», «Сердешну Оксану» або «Мертвецький великдень» («Маруся» трохи занадто підсолоджена, інші мають занадто моралізаторську тенденцію), ми найближче підходимо до того селянського способу оповідання»²⁰.

¹⁶ І. Франко. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р., с. 89.

¹⁷ Річ Івана Верхратського про Григорія Квітку-Основ'яненка... с. 13.

¹⁸ Ом. Огоновський. Погляд на Квітчину повість «Маруся». — «Зоря». 1880, № 20, с. 267.

¹⁹ І. Франко. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р., с. 89.

²⁰ Літературно-науковий вісник (далі — ЛНВ), 1906, т. 33, с. 285.

Часто підкреслював Франко велике значення творчої спадщини письменника в збагаченні культури рідної мови. У статті «Коне́чність реформи учення руської літератури по наших середніх школах» він вказував, що «розумний а́наліз стилістичної краси́ти таких класиків нашої прози, як Марко Вовчок, Квітка, Федькович і др.» міг би «зробити дуже багато для вироблення смаку учеників»²¹. В іншій праці («Літературна мова і діалекти», 1907) Франко звертається до своїх сучасників із порадою черпати мовні багатства з творів Котляревського, Квітки-Основ'яненка, Шевченка, Марка Вовчка, Не́чуя-Левицького (XVI, 337).

Проста, образна, багата лексично мова Квітки була для Франка опорою в його боротьбі проти різних ворожих течій стосовно мовного розвитку українського народу. Досить згадати полеміку Франка з професором Берлінського університету О. Брікнером з приводу вживання в українській мові слова «добродій». Обґрунтовуючи правомірність поширення цього слова (Брікнер вважав його полонізмом, залишком «патріархально-невільничих відносин»), Франко спирається на авторитет Квітки. «Важно те, — говорить він, — що в 30-х роках такий уважний на народні звичаї письменник, як Квітка-Основ'яненко, мусив знайти її (назву «добродій». — Л. Ф.) в устах селян харківської губернії, коли в своїй повісті «Добре роби — добре й буде» вкладає в уста Тихона Бруса»²².

Франкова оцінка творчості Квітки-Основ'яненка відіграла велику роль у формуванні об'єктивно-наукових поглядів на письменника, його місце в українському літературному процесі. Вона є повчальною і для радянських дослідників спадщини першого прозаїка нової української літератури.

Л. Т. ФАЛЕНДЫШ

«МАЛОРОССИЙСКИЕ ПОВЕСТИ» Г. КВИТКИ-ОСНОВЬЯНЕНКО В ОЦЕНКЕ И. ФРАНКО

Резюме

Сложная и противоречивая литературная деятельность Квитки-Основьяненко вызвала самые разные оценки критиков, большинство которых, восхищаясь самобытным талантом автора, преувеличивало его роль в литературном процессе, а в отдельных случаях даже компрометировало его творчество. Литературное наследие Квитки не стало предметом специального изучения И. Франко. Однако в его многочисленных работах разбросаны замечания и выводы о творчестве этого писателя. Автор статьи, собрав их, раскрывает объективную оценку творчества Квитки-Основьяненко, данную И. Франко, который считал писателя наследником лучших традиций Котляревского, но не закрывал глаза на его ограниченность, обусловленную патриархально-консервативными взглядами. Оценка Франко, как видно из статьи, сыграла серьезную роль в формировании взглядов критики на творчество этого интересного писателя.

²¹ «Зоря», 1884, № 12, с. 91.

²² І. Франко. Українсько-руська титулятура. — ЛНВ, 1900, т. 12, с. 57—58.

Полемика І. Франка з В. Щуратом про літературний декаданс

(Епізод із творчих взаємин)

Василь Щурат прийшов у велику літературу завдяки І. Франкові, якого дуже поважав і цінував. Саме Франко порадив Щуратові (особисто вони познайомилися в 1887 р.) не витрачати часу на студювання праць з естетики сумнівної вартості¹, заохочував до роботи в галузі перекладу, фольклористики, знайомив його з передовими письменниками, вченими, політичними діячами. Він був першим критиком поетичних спроб В. Щурата. Між ними склалися близькі і дружні взаємини. Не без впливу Франка наукові інтереси Щурата поглиблюються. Він виступає з критичними працями про українську, російську, польську, французьку, чеську та інші літератури Західної Європи.

Як і Франка та його однодумців, В. Щурата хвилювали питання про відношення мистецтва до дійсності, його мету і призначення, які в 90-ті роки XIX ст. стояли в центрі уваги письменницького загалу і по-різному пояснювалися. Вони були тісно зв'язані і з художнім методом, і з проблемою традицій та новаторства, і з дальшими шляхами розвитку українського красного письменства. Вони тісно перепліталися і з літературою декадансу, яка вже буйно розквітла за рубежем, а на Україні та в Росії тільки-но народжувалася.

Окремі письменники в зарубіжній, російській та українській літературах пов'язували проблему новаторства з розвитком антиреалістичних, занепадницьких течій. Це було логічно й закономірно. Насамперед тому, що наприкінці XIX ст. критичний реалізм перебував у стані кризи, вірніше, в його методі відбувалися якісні зміни. Про це говориться в листах В. Короленка, М. Горького, В. Гаршина, А. Чехова, Лесі Українки, О. Кобилянської, О. Маковея. М. Горький, наприклад, радів, що А. Чехов «убиває» реалізм. «Ну його до біса! Справді ж — настав час потреби в героїчному: всі хочуть збуджуючого, яскравого, такого, знаєте, щоб не було схоже на життя, а було вище його...»² — писав пролетарський письменник. В. Короленко теж вважав, що «із синтезу реалізму з романтизмом виникне новий напрямок художньої літератури»³.

Революційні демократи розуміли, що нове життя потребує літератури, яка вказувала б народним масам кінцеву мету їх боротьби, розкривала б їм перспективи майбутнього. Критичний же реалізм, за висловом М. Горького, «не міг указати людині виходу з полону»⁴.

Декаденти виставляли себе шукачами нових форм, але не хотіли мати жодних стосунків із суспільством. Словнені глибокої зневаги

¹ Василь Щурат. Поезії. Слово про похід Ігоря. Пісня про Роланда. Львів, Кн.-журн. вид-во, 1957, с. X—XI.

² М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 28. М., ГИХЛ, 1954, с. 113.

³ В. Г. Короленко. Избранные письма, т. 3. М., ГИХЛ, 1936, с. 14.

⁴ М. Горький. Про літературу. К., ДВХЛ, 1954, с. 484.

до існуючого ладу, декаденти заявляли, що знайдуть незалежність і свободу в літературі. На цій основі виникало багато течій, груп і шкіл зі своїми теоретичними маніфестами і програмами, де розроблялися питання методу і стилю, ідейно-естетичні погляди, норми і канони художньої творчості. Але загальним для них було цілковите відокремлення від політики і суспільних проблем, від усього, що нагадувало про життя.

Ще в статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878) І. Франко заявив: «Ціль її, очевидячки, така: вказувати в самім корені добрі і злі боки існуючого порядку і витворювати з-поміж інтелігенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя, — значить, зближувати інтелігенцію з народом і зігрівати її до служби його добру. Без тої культурної і поступової цілі, без тої научної підкладки і методу... література стане пустою забавкою інтелігенції, нікому ні до чого не потрібною, нічийому добру не служачою, а принагідною хіба для розривки багачам по добрім обіді»⁵.

Великий Каменяр не бачив майбутнього за літературою, яка уникала живого життя, не була «проводирем громадським» (П. Грабовський), виховною і мобілізуючою силою знедолених. Тільки реалістичний метод, на його думку, може дати твори високої художньої та ідейної вартості. А декадентство є ворогом демократичного мистецтва. І ніякої «нової зорі», ніякого новаторства в ньому немає.

У численних літературознавчих працях І. Франко писав, що декаданс заперечує гуманізм і добро, красу життя, це — цинізм, аморальність, зневіра. Мотиви розкладу, ідеї самовбивства, прагнення до знелюднення всього людського в людині, культ смерті, оспівування антиестетичного, потворного, брудного виступають у декадентів на перший план. Така в загальних рисах естетика декадентської літератури.

Термін «декадентство» у Франка є синонімом хворобливо-песимістичного, мізерного духом настрою, всього того, що є кволим і нежиттєвим. Він був глибоко переконаний, що декаданс не може служити тим суспільним силам, які прагнуть поступу й боротьби. Вважаючи літературу і життя єдиним живим організмом, Франко наголошував, що в ньому «тільки ті органи приречені на зникнення і відмирання, які з тієї чи іншої причини перестали виконувати функції, які виконували раніше»⁶.

Прогресивні літератори розуміли, що декадентство є антигромадським явищем, наскрізь патологічним, що воно охоплене занепадом і розкладом і загрожує дальшому розвитку нової української літератури. У з'ясуванні реакційної суті декадансу В. Щурат теж був принциповим і безкомпромісним. На початку 90-х років він захопився ідеєю видати антологію європейської поезії XIX ст. З цією метою простудіював провідних поетів Франції, Польщі, Німеччини, Італії, Чехії, Румунії, Угорщини, Росії та інших країн. Водночас працював і над великою статтею «Французький декадентизм в польській і великоруській літературі» (1896). Названа студія була помітним виступом проти занепадницьких напрямків, адже в українській критиці, окрім І. Франка, до того часу ніхто з письменників не торкався цього питання.

Стаття не позбавлена недоліків передусім теоретичного плану, але в оцінці декадентських творів В. Щурат стояв на демократичних позиціях. Розглядаючи декадентські напрямки в літературах, вчений прийшов до висновку, що «декадентизм означає хоровитий стан суспільності,

⁵ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., ДВХЛ, 1955, с. 12.

⁶ Там же, т. XVIII, с. 190.

в котрій, як в завмираючій організмі, є багато непридатних комірок. І... тими непридатними комірками можна вважати декадентів»⁷. На його думку, твори декадентів не можуть бути правдивими людськими документами, бо не мають нічого спільного з «артизмом», «вони не то що не допомагають читачеві орієнтуватися в проявах життя, але ще й утруднюють се», «одурманюють... его смисли»⁸.

Одночасно критик підкреслив, що занепадництво характеризується апатією і песимізмом, збіднює людину духовно і морально, являє собою «передчасний розклад і смерть». На прикладі польської і російської літератури Щурат показав, до яких крайностей доходять митці, йдучи шляхами французьких декадентів. Він писав, що твори А. Добролюбова, А. Ємельянова-Кохановського, К. Бальмонта, Д. Мережковського «поражають дивоглядною формою, поверховністю видання і, найголовніше, — баламутним змістом»⁹.

Письменник дає занепадництву правильну оцінку. Та своє негативне ставлення він адресує не декадансу взагалі, а лише молодим французьким і бельгійським митцям, які не зрозуміли «правдивих декадентів» (підкреслення наше. — В. Р.), тобто своїх попередників — Ш. Бодлера, П. Верлена, М. Метерлінка, С. Маларме. В. Щурат поділяє всіх декадентів на позитивних і негативних. «Назва декадентів (поетів упадку), — пише він, — яку приложено до молодішої генерації французьких та бельгійських поетів, неслухняно прикладається до їх учителів, — слушно хіба о стільки, що останні є для перших хибно понятими взорами»¹⁰. Критик не називає Бодлера, Верлена, Метерлінка декадентами, але не зараховує їх і до реалістів, бо цей метод уже застарів для нього. Названі митці витворюють якийсь новий напрямок і найліпше, думається йому, назвати їх «правдивими декадентами».

Говорячи про декаданс у двох вимірах, Щурат спирається на ідеалістичні погляди М. Нордау¹¹, популярного німецького критика буржуазного напрямку кінця XIX ст., який доводив, що занепадництво є наслідком загальної духовної кризи. З цим твердженням погоджувався Щурат: «Людей з нормально розвинутою силою чувства є мало, то й більша частина декадентів — се люди хорі: їх чувства скріплені односторонно, а їх твори можуть по більшій часті служити характеристикою хворовитих настроїв...»¹².

З такими поглядами підійшов В. Щурат і до оцінки Франкової збірки «Зів'яле листя». В. Щурат справедливо вважав Франка найбільшим поетом України, одним з перших у Галичині почав популяризувати його творчість. У 1893 р. він написав про нього статтю і подав до віденського журналу «Die Zeit». Лише втручання самого Франка, який завжди скромно розглядав свої заслуги перед українським народом, перешкодило її надрукуванню. Тоді Щурат доповнив її новими фактами і надіслав до часопису «Зоря» на відзначення двадцятирічного ювілею великого поета. У 1896 р., разом із статтею О. Маковея, «Зоря» вмістила його критичний огляд «Літературні портрети. Д-р Іван Франко» і фото ювіляра.

⁷ «Зоря», 1896, № 10, с. 196.

⁸ Там же, с. 197.

⁹ «Зоря», 1896, № 11, с. 217.

¹⁰ «Зоря», 1896, № 9, с. 179—180.

¹¹ М. Нордау у працях «Условная ложь», «Парадоксы», «Вырождение» (1885—1893) зухвало критикував буржуазні порядки, але вороже ставився до соціалістичного руху і революційного протесту. Лікар за професією, він підміняв соціальний аналіз творів вульгарно-соціологічними цитатами із підручників психіатрії. Термін «декадентство» буржуазний критик вживав у біологічному значенні, підкреслюючи цим самим патологічні ознаки психо-фізичного виродження в галузі культури.

¹² «Зоря», 1896, № 9, с. 180.

Назагал у статті правильно висвітлювався творчий шлях І. Франка — вченого, поета і прозаїка, публіциста, журналіста і критика, видатного громадського діяча. Та, замість цілком природного доброзичливого ставлення до цієї студії, І. Франко не погодився з окремими думками критика, зокрема з тими, які суперечили революційно-демократичним поглядам автора «Борислава» про місце літератури і поета в суспільстві.

В. Щурат був письменником демократичного напрямку, але в його світогляді відчувалось ідеалістичне нашарування, що й призводило до хибного пояснення мети і завдань літератури. Наприклад, у згаданій вище статті він підкреслював, що для І. Франка не існує «штуки для штуки», а художня література служить трудящим масам.

Критик насторожено поставився до Франкових творів, у яких зображувались жахливі картини з життя арештантів. На його думку, «Тюремні сонети» переповнені бридкими натуралістичними сценами. І це, мовляв, робилося з метою, щоб «налюбуватися ними і викликати ефект»¹³. Правда, критик поділяє симпатії Франка до знедолених, підносить «поезії і новели, котрих змістом є картини з життя низших клас галицької суспільності, в першій мірі з життя галицького мужика і робітника...»¹⁴. Але знову ж таки вважає, що такі твори, як «Тюремні сонети», псують «артистичний смак читача і его поняття краси»¹⁵.

Сумний настрій Франкових творів Щурат пояснював «впливом реального способу (підкреслення наше. — В. Р.) писання: «Краски, якими він тут послуговується, бувають не раз невміру чорні, а картини такі вже натуралістичні, що сам поет бачить konieczність оправдати себе. І він оправдується: «Ми тут живемо в кльоаці, так де ж нам взяти кращих декорацій?»¹⁶

Отже, з одного боку, Щурат поділяє погляди Франка, його прагнення стати на захист пригноблених, а з другого — намагається відмовити письменникові в моральному праві втручатися в життя. На глибоке переконання Щурата, Франка спіткала невдача тому, що він користується реалістичним методом, а саме цей метод і призводить до натуралізму. Звідси поради авторові «Тюремних сонетів» — залишити жахливі сторони життя для інших, вдатися до створення поезій на зразок «Веснянок» і «Зів'ялого листя».

У статті «Літературні портрети. Д-р Іван Франко» Щурат намагається довести, що талант Франка найсильніше проявився у створенні так званої «чистої лірики». З цих міркувань збірку «Зів'яле листя» рецензент поставив в один ряд з поезіями зарубіжних декадентів: «...цикл любовних поезій п. з. «Зів'ялого листя»... можна вважати об'явом декадентизму в українсько-руській літературі, розуміється тоді, коли під декадентизмом будемо розуміти не ті оригінальні поетичні замаху, в котрих Макс Нордау бачить признаки умислових хворіб, але розумне і артистичним змістом ведене змагання до витвору свіжих оригінальних помислів, образів, зворотів і форм»¹⁷ (підкреслення наше. — В. Р.).

З наведеного уривка бачимо, що автор зараховує названу збірку до декадентських за її високу художність. «В. Щурат, — вказує О. Білецький, — маючи на увазі майстерність художнього стилю Франка у цьому циклі і маючи намір сказати поету комплімент, вбачав у «Зів'я-

¹³ «Зоря», 1896, № 1, с. 16.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ «Зоря», 1896, № 2, с. 36.

лому листі» наявність європейського декадентства, яке тоді входило в моду»¹⁸.

Виходить, для визначення напрямку, який відкривав в українській літературі своїми поезіями Франко, Щурат легковажно використав термін «декадентизм», правда, вкладаючи в нього інший зміст, ніж Нордау. Ніби й логічно, оскільки в тогочасній літературознавчій науці не було вироблено відповідної термінології. Але ж поезії революціонера-демократа І. Франка, одного з найнепримиренніших критиків декадентства, у пресі було визнано декадентськими, а їх автора проголошено трохи не основоположником цього напрямку на Україні.

І. Франко не погодився з такою характеристикою. Він вважав Щуратів поділ декадансу неправильним і не міг примиритися з його оцінкою занепадництва та кваліфікацією збірки, яку дав В. Щурат. Для спростування ідейно-естетичних принципів свого друга Франко надіслав до «Зорі» вірш «Декадент» і лист В. Лукичеві, в якому не без злості говорилося: «...додаю... від себе один віршик-відповідь Щуратові на його дурацьку замітку про мій декадентизм. У тім його мудруванню, що він випотрошив із себе по поводу моєї особи, маса дурниць і помилок, та ніяк не зберуся їх направляти, та й якось ніяково самому се чинити»¹⁹.

Поезія «Декадент» («Зоря», 1896, № 17) присвячувалася В. Щуратові і сама по собі не була образливою. Значить не вона розгнівила критика. Мабуть, треба погодитись із радянським дослідником С. Щуратом, який вважає, що загостренню конфлікту між друзями послужив не стільки опублікований твір, скільки обставини, які склалися тоді в організації Наукового товариства ім. Шевченка. М. Грушевський і його співники не згоджувалися з курсом, який проводив Франко. Стаття Щурата виявилася зручним приводом, щоб посварити його з Франком. Учень Грушевського С. Томашівський, говорячи про неї Щуратові, кинув фразу, що не розуміє, «чому автор вважає І. Ф-а в любовних поезіях декадентом»²⁰, а в розмовах із Франком сам називав статтю «публічним скандалом»²¹.

Згодом В. Щурат виступив у «Зорі» із студією «Поезія зів'ялого листя в виду суспільних завдач штуки (Прочитавши ліричну драму І. Франка «Зів'яле листя»)» та з віршем «Се не декадент!» Критик знову вказав на високу художність збірки («...се перли не лиш в нашій, але і в світовій поезії. Краса слова і мелодійність стиха чарують тут читача так сильно, що він трохи що не забуває на не менше поетичний зміст»²²), але зробив застереження, що ніякого позитивного значення поезії не матимуть у суспільному житті, бо вони є «поезією песимізму».

Зауважимо, і в цій статті збірка «Зів'яле листя» вважається В. Щуратом декадентською «в красшім значіню того слова»²³, однак підкреслюється, що вона шкідливо впливатиме на громадськість, бо провідними мотивами в ній є «чутства безнадійної любові... жаль, біль і туга після страти «героя», «зневір'є і розпука з їх наслідками»²⁴. В попередній же статті Щурат говорив, що ніяких ознак занепадництва збірка не має.

Рецензент не зрозумів основного задуму збірки, про який писав Франко у передмові до першого видання: «Чи варто було трудитися,

¹⁸ Олександр Білецький. Зібрання праць у п'яти томах, т. 2. К., «Наукова думка», 1965, с. 482.

¹⁹ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XX, с. 567.

²⁰ С. Томашівський. Наукова хроніка. — Записки Наукового товариства імені Шевченка, т. XVI. Львів, 1897, с. 5.

²¹ Василь Щурат. Поезії... с. 20.

²² «Зоря», 1897, № 5, с. 98.

²³ Там же, с. 97.

²⁴ «Зоря», 1897, № 6, с. 118.

щоб пустити в світ пару жмуків зів'ялого листя, вкинути в круговорот нашого сучасного життя кілька крапель, затроєних песимізмом, а радше безнадійністю, розпукою та безрадісністю? У нас і без того сього добра так багато! Та хто його знає, — думалося мені, — може се горе таке, як віспа, котру лічиться вщиплюванням віспи? Може, образ мук і горя хорої душі вздоровлять деяку хору душу в нашій суспільності?»²⁵

В. Белінський пропонував «шукати ліків у самому злі». Такий задум і збірки «Зів'яле листя», яку Франко свідомо спрямовує проти настроїв, котрі пропагувала література зарубіжних декадентів, і тих українських митців, які починали настроювати свою музу на їхній лад. Видавши книжку, він цим самим звільнився від сумних настроїв і, як свого часу Гете, поставив поезії на службу громаді. І. Франко засуджував песимізм та індивідуалізм і «був цілком на боці ліричного героя драми там, де той не втрачав зв'язків з людьми, з життям, з суспільною боротьбою»²⁶.

Намір І. Франка залишився поза увагою критика. Щурат напав на «Зів'яле листя» за те, що ліричний герой давав підстави думати, ніби він уособлює «ненависть до краси і сили, до світла і пісні ... ненависть до життя, до любові. Одно він тепер полюбив — забуте, спокій, безпам'ятну могилу»²⁷. Звідси і його висновок, що збірка сприятиме поширенню песимізму і ніякого суспільного значення не матиме²⁸.

Свої художні принципи і погляди В. Щурат обстоює і в поезії «Се не декадент!» Автор вірша запевняє, що Франко приносить «замість цвіту гній», бо «не піднявся в ідеалу світ» — у сферу чистої поезії, звільненої від грубої і неприємної дійсності. Щурат заперечує Франкові в усьому, звинувачує його в нещирості. На ці закиди, ніби передбачаючи їх, Франко гордо заявляє:

Який я декадент? Я син народа,
Що вгору йде, хоч був запертий в льох.
Мій поклик: праця, щастя і свобода,
Я є мужик, пролог, не епілог²⁹.

Супротивник Франка намагається довести, що все це лише розмови, бо й декаденти прагнуть того ж:

Хто лиш голосить: «Я народа син!
Мужицький в мене є темперамент!
Я є пролог — не епілог!» — Се клин
У пень лиш вбитий, — се не декадент!³⁰

Візьмімо рядки поезії Франка, в яких говориться про тісний зв'язок поета з життям, про його намір захищати інтереси бідняків («Я з п'ю-

²⁵ І. Франко. Зів'яле листя. Лірична драма. Львів, 1896, с. 6.

²⁶ Історія української літератури у восьми томах, т. 4, кн. 2. К., «Наукова думка», 1969, с. 172.

²⁷ «Зоря», 1897, № 7, с. 136.

²⁸ Перевидаючи книжку поезій, Франко ще раз наголосив: «Чотирнадцять літ після появи «Зів'ялого листя» запотребилося друге видання цієї збірки ліричних пісень, найсуб'єктивніших із усіх, які появились у нас від часу автобіографічних поезій Шевченка, та при тім найбільш об'єктивних у способі малювання складного людського чуття. Не можу сказати, щоб тодішня літературна критика гаразд зрозуміла інтенції та характер моєї збірки. Найпросторіше писання про неї Василя Щурата в «Зорі» силкувалося осудити її як прояв зовсім зайвого у нас песимізму. Не тільки сам я, але — се стало мені відомо зараз тоді — також значна частина публіки зовсім інакше зрозуміла ті поезії, і я надіюся, що й теперішнє покоління знайде в них не одне таке, що відгукнеться в його душі зовсім не песимістичними тонами». («Зів'яле листя», Львів, 1910, с. 4—5).

²⁹ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XI, с. 61.

³⁰ «Зоря», 1897, № 5, с. 95.

щими за пліт не виливаю, З їдцями їм, для бійки маю бук...»³¹). У Щурата ця благородна думка набирає протилежного значення, перед нами постає поет-розбишака і п'яниця:

Хто з п'ющими лє в пельку, не за пліт,
Щоб бійкою скінчити трактament...³²

Подібно інтерпретує Щурат і інші строфи вірша «Декадент». «В житю, — пише він, — таке вже те жите й дарма, — Крім темного і ясний є момент»³³. Це нагадує поезії раніше ним критикованого символіста К. Бальмонта («Мир должен быть оправдан весь, чтоб можно было жить»).

І. Франко більше не відповідав своєму критикові, мовчав і В. Щурат. На цьому полеміка й припинилася. У 1907 р. вони відновили дружні взаємини.

В. С. РЫЧКОВ

ПОЛЕМИКА И. ФРАНКО С В. ЩУРАТОМ О ЛИТЕРАТУРНОМ ДЕКАДАНСЕ (Эпизод из творческих взаимоотношений)

Резюме

Настоящая статья — попытка осветить один эпизод из творческих взаимоотношений И. Франко и В. Щурата на фоне сложного литературного процесса того времени. Автор статьи поставил своей целью охарактеризовать декаданс, показать как относился к этому течению И. Франко, остановиться на сущности ошибки В. Щурата, в связи с которой поэзии революционера-демократа, одного из самых непримиримых критиков декаданса, в печати было названо декадентскими, а их автора провозглашено едва ли не основоположником этого течения на Украине. Не обойдено вниманием и то, как встретил Франко обвинение в декадентстве, как отстаивал он свои взгляды и художественные принципы.

³¹ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XI, с. 61.

³² «Зоря», 1897, № 5, с. 95.

³³ Там же.

Деякі питання критики І. Франком права на освіту в буржуазному суспільстві

І. Я. Франко багато уваги приділив проблемі права трудящих мас на освіту в буржуазному суспільстві¹. Він підходив до її вирішення на основі засвоєння педагогічних поглядів революційних демократів Росії і України 40—60-х років XIX ст. та ідей марксизму.

Розвиток капіталістичних виробничих відносин у царській Росії та Австро-Угорщині в другій половині XIX—на початку XX ст. приніс народу нечуваний гніт. Трудящі маси — творці матеріальних благ — були позбавлені найголовніших соціальних прав, у тому числі і права на освіту, хоч формально воно й було проголошене. А в освіті, знаннях І. Франко бачив одну з можливостей, яка підвела б трудящі маси до усвідомлення необхідності боротьби за визволення з-під гніту капіталістичного рабства. Тому він відстоював думку про надання народу широкого і гарантованого права на освіту.

Знання законів суспільного розвитку показали б трудящим, за Франком, об'єктивні причини економічного і політичного гніту. «Велика частина нинішньої неволі і нужди робочого люду лежить у тім, що робочі люди тепер невчені і темні. Темний чоловік не може дати собі ради ні в чім, не може докопатися правди в тім, що йому говорять, не може мати участі в здобутках людської мислі і людських штук. Для темного чоловіка, — підкреслював Франко, — єдиний вихід — віра, релігія, а іменно віра, релігія вбиває розум людський і чимраз дужче його за-темнює»².

І. Франко підходив до визначення суті права на освіту в капіталістичному суспільстві з класових позицій, з розуміння тих соціально-економічних і політичних основ, які характерні для експлуататорського суспільства. Так, у листі до О. Рошкевич 20. IX 1878 р. він писав: «Я переконаний, що економічний стан народу, се головна підстава цілого його життя, розвою, поступу. Коли стан економічний плохий, то говорити про поступ, науку пуста балаканина» (XX, 40-41). Тут же Франко підкреслював, що в умовах соціально-економічної нерівноправності правом на освіту користуються виключно представники буржуазії і поміщиків — «касти багатих». Експлуататорські класи вважали, що

¹ В. К. Савинець. Питання моралі і морального виховання в творчості Ів. Франка. Вид-во Львівського ун-ту, 1960; його ж. Іван Франко і сучасна йому педагогічна думка в Галичині. Вид-во Львівського ун-ту, 1961; Г. Паперна. Іван Франко про народну освіту. Львів, «Вільна Україна», 1946; О. Дзевєрін. Питання народної освіти в працях І. Я. Франка кінця 70-х—початку 80-х років XIX ст. — «Радянська школа», 1955, № 10; В. Смалъ. Критика антинародної політики експлуататорських класів у галузі освіти в творах І. Франка. — Наукові записки (науково-дослідний інститут педагогіки УРСР), т. 12, К., 1959; С. Чавдаров. Педагогические взгляды И. Я. Франко. — «Советская педагогика», 1956, № 9; його ж. Проблема дитинства в працях І. Я. Франка. — «Радянська школа», 1956, № 8.

² І. Франко. Твори в двадцяти томах, т. XIX, К., ДВХЛ, 1956, с. 60. Далі при посиланні на це видання вказуємо у тексті том і сторінку.

освіта не принесе народу, особливо селянам, ніякої користі, а тільки шкоду, «бо хлопство — то дитя, а думка — то огонь. Дитя з огню не скористає, а хату запалить» (II, 108). Вся політика австро-угорського уряду в справі освіти трудящих зводилася не до того, «щоб образовати і навчити робітника потрібному і людському знанню, але тільки на те, щоб виховати з нього підданого, щоб умовити покірність теперішнім несправедливим порядкам і утвердити цього в темноті» (XIX, 60).

Висвітлюючи питання права трудящих мас на освіту, І. Франко вказував на відсутність об'єктивних умов здійснення цього права при капіталізмі. Адже в антагоністичному суспільстві право на освіту було вузько-класовим, урізаним і обмеженим у першу чергу соціальними бар'єрами, відсутністю у народу знарядь і засобів виробництва, що неминуче штовхало його в обійми жорстокої експлуатації з боку буржуазії і великих землевласників. У результаті важкої рабської праці на буржуа «виснажений працею (робітник. — Б. С.) не спроможний до розумових занять: нема в нього ні сил, ні часу, ні засобів для належного здобування освіти» (XIX, 211). Така доля чатувала з раннього дитинства й аж «до загибелі» і на всіх дітей робітників. «З тих же (економічних. — Б. С.) причин, — указував І. Франко, — він (робітник. — Б. С.) занедбує освіту своїх дітей. Дитя робітника, ледве тільки присвоїло собі найнеобхідніші відомості, здобуло трохи сил, як вже мусить працювати, щоб допомогти батькам» (XIX, 211). Важкі соціально-економічні умови унеможливлювали доступ до освіти й знань і дітей біднішого селянства. Щоб «голодом не мліти», діти селян-трударів, замість навчання в освітніх закладах, як правило, дуже рано йшли в найми до панів, пасти «громадську череду», на фабрики і заводи.

Одним з найголовніших факторів у капіталістичному суспільстві, який закривав дітям трудящих доступ до шкіл, зокрема середніх і вищих, була надто висока плата за навчання. Крім того, народні маси не могли здобути навіть початкову освіту через відсутність потрібної кількості шкіл, а також класних приміщень, бібліотек, підручників тощо. Уряд Австро-Угорської монархії гальмував будівництво і розширення мережі освітніх закладів. Натомість він дозволяв будувати і відкривати на території західноукраїнських земель церкви, корчми і т. п. (II, 54). Витрати загального бюджету австрійського міністерства на освіту становили тільки 11,4%. Близько 300 тис. сільських громад не мали жодної школи. І не дивно, що на одну середню школу припадало більше 200 тис. чоловік. У результаті в 70—80-х роках XIX ст. із 6 мільйонів населення Галичини близько 5 мільйонів чоловік було неписьменних³.

Здійснення права народу на освіту в антагоністичному суспільстві в значній мірі залежало і від економічного та політичного становища освітян.

Буржуазне суспільство, як писали К. Маркс і Ф. Енгельс у «Маніфесті Комуністичної партії», поставило в повну економічну залежність від грошового мішка всіх людей розумової праці, в тому числі і вчителя. Тим самим воно, по суті справи, перетворило його в свого платного найманого працівника⁴. Не випадково К. Маркс у «Капіталі» проводив аналогію між важкою й виснажливою працею робітника і вчителя. «Шкільний учитель, — писав він, — ...не тільки обробляє дитя — чи голови, але й виснажує себе на роботі для збагачення підприємця»⁵. В умовах панування приватної власності освітянин, як і

³ Г. Палерна. І. Франко про народну освіту. Львів, 1946, с. 5.

⁴ Див.: К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 4, с. 412.

⁵ К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 23, с. 479.

робітник, є, за К. Марксом, «продуктивним робітником», бути яким при капіталізмі є «зовсім не щастя, а прокляття»⁶.

І. Франко, перебуваючи під впливом ідей К. Маркса і Ф. Енгельса щодо матеріального і політичного становища народного вчителя, неодноразово наголошував, що не може бути дійсного права на освіту в суспільстві «без належного ситуованого народного учительства»⁷. При цьому він, конкретизуючи свою думку, говорив: «А уситуоване се треба розуміти в двох напрямках: економічним та правно-суспільним. Лише учитель, добре забезпечений економічно та почувуючий свободу рухів, може сповняти добре свою задачу виховувати молоді покоління суспільностей на самостійно думаючих та освічених горожан»⁸.

Проте австрійський уряд не дбав про матеріальне забезпечення освітян. З величезним обуренням І. Франко писав про жалюгідне життя сільського вчителя. «Минулого року на глум цілого світу мали ми в Галичині 2 такі випадки, що учителі на посаді померли з голоду. Учитель бере у нас менше, — підкреслював Франко, — ніж перший-ліпший возний при суді, або стражник при криміналі»⁹. Для підтвердження своєї думки про низький матеріальний рівень забезпеченості вчителів він порівнює оплату праці сільського вчителя і священика. Сума чистого річного доходу останнього дорівнювала 1000 ринських, незважаючи на те, що священик працював, «аки кадило благовонное», а учитель змушений за мізерну плату «работати аки вол», ледве зводячи кінці з кінцями¹⁰. І. Франко показав і політичну безправність народного вчителя. Він відзначав, що за навчальним процесом у всій системі народної освіти пильно стежили численні державні установи, в тому числі і церква. Через це вчитель не міг вільно і творчо розвивати й удосконалювати свої професійні здібності, запроваджувати передову методику праці. Оскільки вчителя обсідали «війт, і священик, і члени ради шкільної місцевої, і інспектор, і рада шкільна, і дідич, і орендар, і жандарм, як кажуть, і баба і ціла громада, то хоч би він був найспосібніший і найщиріший, то до ладу не дійде і мусів би плюнути на таку роботу»¹¹. Підкреслюючи, що «треба нашим школам... щоби над учителем було менше старшин»¹², І. Франко рішуче виступав проти «опіки» гімназійних ревізій, підступної системи доносів і наклепів на вчителів та нав'язування їм шкідливих методів навчання з боку поліцейсько-адміністративних органів¹³. «Непедагогічна манія безконечного опікунства», за влучним висловом Франка, намагалась ще в зародку глушити і вбивати поширення прогресивних ідей, загальмувати розвиток усієї народної освіти. «Положення народного учителя в Галичині під обома заглядами матеріальної незалежності і свободи єсть наругою над усякими поняттями сучасного шкільництва», — відзначав І. Франко¹⁴.

К. Маркс, даючи загальну характеристику залежності народної освіти від релігійної ідеології в Австро-Угорщині, писав, що тут «скрізь виховання перебувало в руках католицького духовенства, верхівка якого нарівні з великими феодальними землевласниками була глибоко заінтересована у збереженні існуючої системи»¹⁵. І. Франко виступив

⁶ К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 23, с. 479.

⁷ «Діло», 1904, № 206.

⁸ Там же.

⁹ Цит. за кн.: Г. Паперна. І. Франко про народну освіту, с. 39—40.

¹⁰ «Молот», 1878, с. 133.

¹¹ «Народ», 1892, № 7—8, с. 104.

¹² Там же.

¹³ «Kurjer Lwowski», 1890, № 212.

¹⁴ «Діло», 1904, № 206.

¹⁵ К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 8, с. 32.

з нищівною критикою релігії — форми духовного гноблення трудящих мас. Він неодноразово підкреслював, що релігію, оскільки вона не спирається на знання, зовсім не слід включати у шкільну програму як дисципліну (XIX, 61). У його листі до О. Рошкевич читаємо: «Розуміється, о'вихованню в яких-небудь пересудах релігійних, моральних, суспільних не повинно бути й бесіди» (XX, 46).

І. Франко вважав, що звільнення народної освіти від цупких тенет релігії створило б передумови для вільного розвитку її в інтересах народу, всього суспільства, дало б можливість «виховати правдиво поступове і сильне покоління» людей з середовища трудящих мас — робітників і селян (XIX, 46). Він завжди стояв на точці зору, що «діти повинні швидше вчитися, читати, рахувати, мислити, ніж молитися» (XX, 45). І. Франко виступав за те, щоб народні маси знайомилися з «результатами дотеперішніх наукових досліджень... а також з найновішими течіями та напрямками науки» (XIX, 18).

Письменник-демократ боровся проти служителів церкви, які без «оружжя», разом з багатіями, сіяли безпросвітну тьму і неучтво серед народу, щоб легше було його експлуатувати. Він викривав «латинських ксьондзів», які хотіли, «щоби дітей у школі менше вчили і щоби школи назад було віддано в руки консисторій»¹⁶.

Невтомно борючись усе своє життя за соціальні права селян і робітників, зокрема за право на освіту, революціонер-демократ піддав глибокій критиці «теорії» та «ідейки» буржуазних ідеологів, які всілякими способами заперечували життєву необхідність духовного розвитку «низів», «хлопських синів», вважаючи їх зовсім нездатними до освіти і науки. Панівні класи Австро-Угорщини, як і царської Росії, хотіли перетворити багатомільйонні маси у слухняний, покірний об'єкт експлуатації. Тому вони і їхні ідейні прислужники відверто заявляли, що «хлопові треба не теорії, а практичної науки, іншої він не зрозуміє, інша йому не потрібна і шкідлива. А така практична наука повинна і може йти тільки з «двора», який «повинен бути для нього (селянина. — Б. С.) школою, музеєм, кабінетом експериментальним, вічно отвореною книжкою» (II, 374). З класовою ненавистю і відкритим цинізмом вони заявляли, що селяни за своєю природою є «глупы и дики» і що їм «нужны не школы, а розги, не учителя, а фельдфебели и вахмистры, которые бы их хорошенько пробирали»¹⁷.

Письменник, характеризуючи соціальні можливості реалізації права на освіту привілейованої верхівки і трудящих мас при капіталізмі, вказував, що вони є далеко неоднакові. Висока матеріальна забезпеченість дозволяє представникам панівних класів у повній мірі реалізувати право на освіту — від початкової і до найвищої її ланки. «Те, що вибивається відносно більше людей з імущих класів, ніж з-поміж класів бідних, — писав Каменярь, — впливає лише з зовнішніх причин, з суспільного ладу, а не з природи. Селянин може стати професором і міністром, якщо лише будуть для цього певні умови» (XIX, 208).

Тільки соціалістичний лад, на думку І. Франка, створить усі необхідні об'єктивні і суб'єктивні умови для всезагального оволодіння трудящими масами всіма ступенями освіти. При соціалізмі, передбачав революціонер-демократ, наука й освіта увійдуть «в маси народу, стануться правдивим добром усієї людськості і правдоподібно заступлять враз із всякими красними штуками місце теперішньої релігії» (XIX, 112). Вузько обмеженому формальному праву на освіту, яке панувало в умовах капіталізму, він протиставляє рівне і гарантоване право для всіх членів при соціалізмі.

¹⁶ «Народ», 1891, № 4, с. 54.

¹⁷ Архив Маркса и Энгельса. ОГИЗ. Госполитиздат, 1948, т. XI, с. 41.

І. Франко, аналізуючи право на освіту в умовах буржуазного суспільства, переконливо показав, що воно в дійсності має формальний, декларативний характер. Це право він розглядав не автономно, а в нерозривному взаємозв'язку з рівнем економічної і політичної свободи трудящих мас при капіталізмі. Виступаючи за рівне право на освіту і свободу її від «опіки» державних установ і церкви, він вів непримиренну боротьбу з буржуазною апологетикою і ретроgrадами, які вперто захищали духовну експлуатацію робітників і селян.

Б. Н. СОХАЦКИЙ

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ КРИТИКИ И. ФРАНКО ПРАВА НА ОБРАЗОВАНИЕ В БУРЖУАЗНОМ ОБЩЕСТВЕ

Резюме

В статье на основании использования художественного и теоретического наследия И. Я. Франко показано классовую ограниченность буржуазного права на образование. Революционер-демократ И. Франко, используя огромный фактический материал из жизни Австро-Венгрии, Украины и царской России, охарактеризовал ряд наиболее существенных объективных факторов, превращающих право на образование в фикцию. В статье уделяется большое внимание критике И. Франко буржуазных идеологов, беспочвенно отрицавших способность народных масс к образованию. Писатель-гуманист, подчеркивает автор статьи, был преисполнен глубокой уверенности, что в социалистическом обществе все трудящиеся беспрепятственно смогут учиться, развивать свои интеллектуальные способности.

Традиції І. Франка у фольклористичній діяльності Г. Танцюри

Важко переоцінити значення І. Франка у розвитку прогресивної української фольклористики. Протягом усього життя він записував, досліджував, публікував кращі зразки народної поетичної творчості. Його перу належить до 50 ґрунтовних розвідок, понад 100 рецензій на різні видання та праці. Він давав наукову оцінку фольклористичних явищ, відстоював правильне розуміння походження, соціальної та естетичної ролі творчості трудового народу. Про значимість його фольклористичних досліджень свідчить і той факт, що в 1916 р. Російська Академія наук присудила йому премію за «Студії над українськими народними піснями».

Франко був не тільки збирачем і дослідником, редактором і видавцем чудових перлин народної творчості, а й організатором збирацької роботи, вихователем цілого покоління талановитих митців. Під його безпосереднім впливом розпочали свою збирацьку, фольклористичну, музикальну діяльність С. Людкевич, Ф. Колесса, В. Гнатюк, О. Роздольський та багато інших.

Не без благодірного впливу І. Франка формувався відомий український фольклорист, етнограф, громадський діяч і педагог Гнат Трохимович Танцюра¹. Свою фольклористичну діяльність він розпочав стихійно, коли йому було тільки 16 років. А сталося це так. Велика бідняцька родина селянина-ремісника Трохима Танцюри після важкої цілоденної праці сідала за ткацькі верстати. Працюючи, всі співали народних пісень. Згодом, як згадував Гнат Трохимович, «сам собою утворився хатній хор: батько, мати, тітка Марина, чотири сестри і я»². Коли переспівали всі відомі пісні, Гнатові, як наймолодшому та ще й письменному (на той час він закінчив церковно-парафіяльну школу), доручили скласти новий репертуар. І він охоче пішов «серед люди за хорошими піснями». Так почалась його фольклористична діяльність, хоч сам Г. Танцюра пізніше зізнався: «Тоді я нічого і ніяк не розумів у фольклорі. Просто записував собі те, що довелось почути. Навіть слів «фольклор», «народна усна творчість», «етнографія» я ще не чув і ніякого поняття про них не мав. Звідки було мені, хлопцеві з глухого села, цього набратися?»³.

Почув він ці слова, збагнув їх зміст уже після Великої Жовтневої соціалістичної революції, коли навчався у Зятківецькій вище-початко-

¹ Г. Т. Танцюра народився в с. Зятківцях (тепер Гайсинського району Вінницької області) 10. VI 1901 р. Закінчивши педагогічні курси та заочно Вінницький інститут соціального виховання (1932 р.), вчителював у рідному та сусідніх селах. Після війни викладав українську мову та літературу у СШ № 4 м. Гайсина. Помер 10. XI. 1962 р. Похований на Гайсинському міському кладовищі.

² Г. Танцюра. Записки збирача фольклору. К., Вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958, с. 7.

³ Там же, с. 9.

вій школі, а потім у Вінницькому інституті соцвиху (заочно) та Харківському музично-драматичному інституті.

Немає сумніву, що визначити свої завдання як фольклориста допомогли Г. Танцюрі не тільки вчителі, про яких він згадує з вдячністю, а й російські та українські композитори й письменники, творами яких він захоплювався і пропагував їх серед населення. Він високо цинив те, що «найвидатніші творці класичної музики і майстри слова, як Римський-Корсаков, Глінка, Лисенко, Леонтович, Пушкін, Гоголь, Шевченко, Леся Українка, Франко, Грабовський, Горький, Коцюбинський і багато інших людей з світовим ім'ям, не тільки цікавилися фольклором, але й записували його. Їх творчі успіхи ґрунтувалися на тісному зв'язку з життям, на знанні культури трудового народу»⁴.

Ім'я І. Франка серед цих видатних діячів названо не випадково. Гнат Танцюра захоплювався творчістю великого Каменярка, його невтомною фольклористичною діяльністю, прагнув наслідувати його. Доказом цього може послужити видана в Харкові збірка записаних Танцюрою народних пісень «Жіноча доля в народних піснях»⁵. Уже самим заголовком він перегукується зі своїм попередником, маючи, як видно, на увазі велику працю Франка «Жіноча неволя в руських піснях народних».

У книзі Г. Танцюри вміщено 50 народних пісень, записаних переважно в с. Зятківцях. У них оспівується трагічна доля жінки-трудівниці за часів класового суспільства. Тут зустрічаємо й веснянки, весільні пісні, роздуми дівчини про свою долю, пісні про кохання і зраду, про лихого чоловіка-п'яницю, про вдовину й сирітську долю.

Епіграфом до книги взято один із віршів циклу «На старі теми» збірки «Semper tiro». Це є доказом того, що радянський фольклорист цілком поділяв погляди І. Франка, вчився у нього, продовжував його традиції. Наведемо повністю слова Франка, використані Танцюрою як епіграф:

Де не лилися ви в нашій бувальщині,
Де, в які дні, в які ночі, —
Чи в половеччині, чи то в князівській удалщині,
Чи то в козаччині, лядщині, ханщині, панщині,
Руській сльози жіночі!..
Скільки сердець розривалось ридаючи,
Скільки зв'яли страждання!..
А як же мало таких, що міцніли, складаючи
Слово до слова, в безсмертних піснях виливаючи
Тисячолітні ридання!..
Слухаю, сестри, тих ваших пісень сумовитих,
Слухаю й скорбно міркую:
Скільки сердець тих розбитих, могиł тих розритих,
Жалощів скільки не ситих, сліз вийшло пролитих
На одну пісню таку?

Це вірш-роздум про жіночу долю. Поет-революціонер висловлює гострий протест проти духовного рабства. Він замислюється над невимовно тяжким становищем жінок, які свої страждання передають тужливим співом, у «безсмертних піснях виливаючи тисячолітні ридання».

Збираючи та вивчаючи народну поетичну творчість, І. Франко особливу увагу звертав на високопоетичні пісні про жіночу долю. У дослідженні «Жіноча неволя в руських піснях народних» він підкреслював, що «між жіночими піснями руського народу стрічаємо дуже багато так сумовитих, так жалібно болющих, розкриваючих нам таку многоту не-долі, що, вдумавшись в ті пісні і в те життя, котре їх викликало, ми не можемо не вжахнутись, не можемо не спитати самих себе: невже ж се

⁴ Г. Танцюра. Записки збирача фольклору, с. 73.

⁵ Г. Танцюра, Жіноча доля в народних піснях, Харків, ДВУ, 1930.

правда? Невже ж се може діятись у нас, перед нашими очима, між нашим лагідним руським народом? Особливо заможня жінка винаходить у своїй житні чимраз нові рани і недогоди, на котрі нарікає в піснях»⁶.

Танцюру-гуманіста також хвилювала доля пригнобленої безправної людини. Він теж шукав відповіді на подібні питання, бо бачив, що протягом багатьох віків, «не дивлячись на головне місце жінки в родині, не дивлячись на її почесне материнство, все таки вона була поневолена і роботою, і правом, і мужем — «лихою долею»⁷.

У книзі «Записки збирача фольклору» читаємо: «Які причини породили такі пісні? Кажуть, що є такі родини, в яких від діда до онука переходить стара звичка бити жінку і дітей. Знову питання: де захована першопричина такого нездорового явища? Розуміється, пояснення тут треба шукати в історії, в економіці»⁸.

Причину людського горя знаходив він у соціально-економічних підвалинах класового суспільства, побудованого на пригнобленні однієї людини іншою.

Подібні висновки зробив І. Франко ще в 1882 р., працюючи над статтею «Жіноча неволя в руських піснях народних». Він відзначав, що «неволя тота основана не на грубих та варварських обичаях народних», а викликана тиском «поганих обставин економічних на життя родинне» (XVI, 84).

Але ніякий гніт, ніякі утиски не змогли убити краси людської душі, що проявляла себе у задушевній народній пісні. Саме тому, готуючи до видання свою збірку, Г. Танцюра поставив мету: «показати долю української жінки за соціально-економічного поневолення в минулому в прекрасних зразках української народної пісні»⁹.

В оцінці народної пісні Танцюра йшов за Франком, який вважав, що ліричні пісні про жіночу долю є «безперечно, найкращі і щодо змісту, і щодо форми з усього (крім хіба деяких дум історичних), що колинебудь витворила наша фантазія народна» (XVI, 53—54). Його оцінка, естетичне сприйняття народного мистецтва збігались із Франковим. Наслідуючи традиції свого попередника, Танцюра глибоко засвоював його естетичні критерії.

Після першої публікації фольклорист з Поділля продовжував активно збирати народні пісні. Йому пощастило зустрітись з простою неписьменною жінкою Я. Сивак (Явдохой Зуїхой), яка знала безліч пісень, казок, переказів, а свою мову переплітала численними приказками та прислів'ями. За 12 років Г. Танцюра записав від неї 1008 пісень, 156 казок, байок, переказів, 439 прислів'їв, приказок, загадок та ін. Значна частина цих пісень оспівує жіночу долю¹⁰.

У фондах Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії зберігається записаних Танцюрою 400 пісень про кохання та розлуку, 800 весільних, понад 200 про материнську й жіночу долю.

Між піснями про долю жінки, записаними Танцюрою на Поділлі, й піснями, що їх аналізує та цитує Франко в статті «Жіноча неволя в руських піснях народних», є багато спільного, хоч Франко спирається на фольклорний матеріал, зібраний ним та М. Павликом переважно на Львівщині. В них ми зустрічаємо спільні образи, ситуації, ідейно-тематичну спорідненість, навіть окремі варіанти однієї і тієї ж пісні. І. Франко підкреслював, як тяжко відчуває жіноцтво еконо-

⁶ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. 16. К., ДВХЛ, 1955, с. 53. Далі при посиланні на це видання вказуємо в тексті том і сторінку.

⁷ Г. Танцюра. Жіноча доля в народних піснях, с. 3.

⁸ Г. Танцюра. Записки збирача фольклору, с. 61.

⁹ Г. Танцюра. Жіноча доля в народних піснях, с. 4.

¹⁰ Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Гнат Танцюра [924 пісні]. Упорядкування, передмова і примітки В. Л. Юзвенко та М. Т. Яценка. К., «Наукова думка», 1965.

мічну неволю. «Ми бачили, як жінка плаче і жалується перед матір'ю на то, що чоловік взяв її віно та пропив і протратив. Жінка працює у чоловіка гірш наймички, бо наймичці треба платити, а жінці ні; наймичка не хоче бути, то геть іде, а жінка ні. Та й ще жінці приходить-ся на своїх плечах зносити всякі мужикові примхи, невдоволення, всякі хиби його характеру, а крім того головню на ній лежить обов'язок — годувати та пильнувати дітей» (XVI, 85).

Саме ці суспільно-побутові явища й відображені в багатьох піснях, які ввійшли до книги Гната Танцюри. Щоб довести, що «жінка ясно бачить, що велика частина її неволі лежить в економічній залежності від чоловіка, і для того вона старається вирватися з-під тої залежності, вирватися не чим, як тільки своєю працею на волю», Франко наводить текст пісні, записаної від Кароля Батовського:

Ой дубе, дубе кучерявий,
Ой а хто ж тебе скучерявив?
Скучерявила темна нічка,
Темна нічка, бистра річка.
А я, молода, як ягода,
Не піду замуж за рік, за два
А пішла замуж, аж п'ятого,
За п'яниченька проклятого.
Ой кажуть люди, що він не п'є,
Він щовечора із коршми йде.
Ой щовечора, щораночку, —
Пропив же коня й нагайочку.
Пропив же коня вороного,
Прийшов до стайні по другого.
А я, молода, против нього
Несу рублика золотого.
— Ой милий, милий, що гадаєш,
Що ти так працю пропиваєш?
Пропив-ес коня вороного,
Прийшов до стайні по другого?
— Що ж тобі, мила, а й до того,
До мого коня вороного?
Викупи коня, люблю тебе,

Як не викупиш, уб'ю тебе!
— Не раз я, не два викупляла,
Через віконце дверці мала!
Через віконце дверці мала,
В вишневім саду ночувала;
В вишневім саду, під калиною,
Ще з маленькою та й дитиною.
Летить зозулька: ку-ку! ку-ку!
Я, молоденька, терплю муку.
Летять пташечки: хвіть-хвіть! хвіть-хвіть!
Мені сльозоньки: кить-кий, кить-кий!
Летить соловій: тьох-тьох! тьох-тьох!
Мені сльозоньки, як той горох.
Ой соловію, браття мої,
Та й ви, ялиці, ви, сестриці!
Скиньтеся мені по пюрочку,
Най з вами злечу й я вгорочку:
Най мене не люб не любусь,
Най мене не б'є, не збиткує!
Вмію я, мужу, ткати, ткати, —
Буду я свій вік коротати.
Вмію я, мужу, шити, шити, —
Буду я й сама в світі жити
(XVI, 86).

Варіант цієї пісні зустрічаємо в книзі Г. Танцюри «Жіноча доля в народних піснях»:

Ой, вербо, вербо кучерява,
Хто ж тобі, вербо, кучері звів?
Хто ж тобі, вербо, кучері звів?
Хто ж тобі, вербо, корінь полляв?
Ой, звив же мені буйний вітер,
А розвила весна красна.
А розвила весна красна,
А корня полляла бистра вода.
А корня полляла бистра вода,
А я молода, як ягода.
Не віддамся я за рік, за два,
А віддамся я аж п'ятого
За п'яниченьку проклятого.
Ідним-їдну мене мати мала,
За п'яниченьку заміж дала.
Ой, кажуть люди, що він не п'є,
А він щодня із коршми йде.
Пропив коника вороного,
Додому йде знов по другого.
А я молода — проти нього,

Несу рублика золотого.
Несу рублика золотого
Викупить коня вороного.
— Як викупиш коня, — люблю тебе,
Як не викупиш, — уб'ю тебе.
Не раз і не два викупляла,
Середнім вікном (й) утікала.
Середнім вікном (й) утікала,
В вишневім саду ночувала.
В вишневім саду ночувала,
Всяких пташечок вислухала.
А снічка: віть-віть, віть-віть,
А мені сльози: кить-кий, кить-кий.
А соловейко: тьох-тьох, тьох-тьох,
Котяться сльози, як той горох.
А зозуленька: ку-ку, ку-ку!
А я молода терплю муку.
Котяться сльози — як квасоля,
Бо йде із коршми лиха доля¹¹.

При відмінності деяких художніх засобів, діалектних особливостей мови, окремих деталей, ми не можемо не помітити глибокої ідейної спорідненості обох пісень. Це пояснюється деякою подібністю станови-

¹¹ Г. Т а н ц ю р а. Жіноча доля в народних піснях, с. 12—13.

ща жінки на Східній і Західній Україні за часів капіталізму, спільністю прагнень передових діячів української культури минулого і сучасного, які, керуючись принципом гуманізму, відстоювали права найбільш гнобленої частини людства — жінок, прагнули заглянути в їх душу, пізнати їх духовний світ через народну пісню. Незважаючи на штучні державні кордони, трудящі спілкувалися, їх пісня на крилах мелодії перелітала кордони, розповідала про долю людини, її прагнення та інтереси.

В оформленні наукового апарату книги Танцюра дотримувався загальноприйнятих вимог, які ставив перед фольклористами та й сам перед собою І. Франко. В книзі поряд з основними текстами подаються й варіанти, є примітки та пояснення, після кожного запису — паспорт. Як і Франко, Танцюра домагався точних записів із збереженням діалектних особливостей. «Пісню треба записувати так, як її витворив народ, інакше це не запис»¹².

І. Франко особливу увагу звертав на мелодійне звучання пісень про жіночу долю: «Додам ще, що й мелодії многих із тих пісень так чудово хороші, що слова становлять лиш половину їх чаруючої сили» (XVI, 54). Г. Танцюра також великої ваги надавав записам не тільки слів, а й мелодій. Він вважав, що «насамперед треба брати не слова і не мелодію, відокремлено одно від другого, а вхопити, відчутти самий сенс, тон, ритмічність усього цілого, що зветься піснею, з тим, щоб відбити на папері її такою, якою вона є в натурі, як вона живе в народі»¹³. Тому в кінці книги він подає мелодії до записаних пісень.

У фольклористичній діяльності Франка й Танцюри, їх поглядах на творчість трудового народу знаходимо багато спільного: обидва вони захоплювалися народною творчістю, дивились на неї як на джерело пізнання духовного світу, думок та прагнень трудящих, визначали її ідейно-виховну та естетичну функцію, збирали, вивчали та популяризували її. Є багато спільного й у вимогах, які вони ставили до фольклористів.

Проте ми не маємо жодних підстав ототожнювати їх вклад у фольклористику. Жили вони в різний час, працювали в різних умовах, неоднаковим був їх талант і творчий діапазон. І все ж, коли говоримо про Гната Танцюру-фольклориста, то не можемо замовчувати великого значення Івана Франка у формуванні видатного радянського фольклориста з Поділля, який продовжив його традиції і одержав високу оцінку наших сучасників.

А. П. КОРЖУПОВА

ТРАДИЦИИ И. ФРАНКО В ФОЛЬКЛОРИСТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Г. ТАНЦЮРЫ

Резюме

Вклад И. Франко в развитие прогрессивной фольклористики огромен. Под его непосредственным влиянием начало свою деятельность целое поколение фольклористов. Статья посвящена раскрытию благотворного влияния И. Франко на известного фольклориста Гната Танцюру. Это влияние чувствуется в оценке народной песни и в эстетическом восприятии народного искусства. В оформлении научного аппарата книги Танцюра также придерживался требований, предъявляемых фольклористам И. Франко. Как и Франко, особенное внимание он обращал на мелодийное звучание песен.

¹² Г. Танцюра. Записки збирача фольклору, с. 20.

¹³ Там же, с. 19.

До питання про світогляд І. Франка

Видатний український письменник, вчений і революціонер Іван Якович Франко протягом усього свого життя був тісно зв'язаний із західноєвропейським, і в першу чергу з німецьким, робітничим рухом. Живучи і працюючи в період могутнього піднесення класової боротьби пролетаріату, створення і зміцнення національних робітничих партій, діяльності II Інтернаціоналу і його керівної сили — німецької соціал-демократії, письменник був не тільки одним із перших пропагандистів і перекладачів творів К. Маркса і Ф. Енгельса українською мовою, але й одним із перших, хто намагався зробити досвід соціал-демократичної робітничої партії Німеччини, яка тоді по праву вважалася уособленням вищого досягнення соціалістичної думки¹, надбанням революційних сил слов'янського світу, особливо трудящих України і Росії. Це тим більше займало І. Франка, що він сам фактично стояв біля колыски революційного робітничого руху в Західній Україні, закладаючи його перші наріжні камені.

Численні літературно-критичні та історичні праці Франка, його рецензії, просто нотатки і зауваження до власних і чужих перекладених робіт, величезна епістолярна спадщина, яку залишив письменник, показують, як добре знав він історію і проблеми розвитку австрійського і німецького робітничого руху, як уважно слідував за діяльністю соціал-демократичних партій цих країн. Франко знаходився у дружніх стосунках з главою австрійських соціал-демократів В. Адлером, не раз виступав з рефератами перед соціал-демократами Відня². Публіцистичні і художні твори українського письменника часто з'являлися на шпальтах соціал-демократичних газет як Австрії, так і Німеччини. Чимало видатних партійних функціонерів австрійської соціал-демократії зверталися за допомогою до І. Франка: дружина В. Адлера Є. Адлер просила письменника-революціонера прислати статтю до книги, яку готувала для дітей робітників³; М. Шахерль від імені керівництва партії в одному з листів висловлював надію одержати статтю з-під його «випробуваного пера» для першотравневого збірника, адресованого «австрійському пролетаріату»⁴; редакція соціал-демократичного щотижневика «Gleichheit» домовлялася з письменником про статтю з приводу страйку львівських пекарів і т. д.⁵ І Франко майже завжди відгукувався на ці пропозиції.

¹ Grundriss der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung. Berlin, 1963, S. 67.

² І. Франко. Документи і матеріали. К., 1966, с. 208, 211.

³ Ivan Franko. Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine. Ausgewählte deutsche Schriften des revolutionären Demokraten. 1882—1915. Hrsg. und eingeleitet von E. Winter und P. Kirchner, Akademie-Verlag, Berlin, S. 515, S. 451.

⁴ Ibid., S. 452.

⁵ Ibid., S. 448.

Соціал-демократія цікавила великого Каменяра, насамперед, як партія, що одна з перших взяла на своє теоретичне озброєння марксизм і почала керуватися ним у своїй практичній боротьбі за повалення капіталістичного ладу. Знайомство з працями основоположників наукового комунізму, програмовими документами і багатою соціал-демократичною літературою, співробітництво в соціал-демократичній пресі і, нарешті, особисті контакти письменника з видатними діячами австрійської соціал-демократії — все це, звичайно, не могло не відбитися на формуванні його світогляду. Вже в одному з ранніх листів до О. Рошкевич І. Франко без вагань зараховує себе до соціалістів⁶. Та й поліцейські агенти Австро-Угорщини і Росії у своїх донесеннях в один голос називали письменника не інакше, як «відомим пропагандистом соціалістичних ідей», «галицьким революціонером», «соціалістом», «відомим соціалістичним агітатором» і т. д.⁷

І хоч І. Франко так і не зміг стати послідовним марксистом, все ж він багато засвоїв з теорії наукового комунізму, намагаючись слідувати в науковій і практичній діяльності не стільки букві марксизму, скільки його творчому духу. «Без перебільшення можна твердити, — зауважує з повним правом один із дослідників творчості письменника Л. А. Коваленко, — що за глибиною думки, за максимальним наближенням до історичного матеріалізму до Великої Жовтневої соціалістичної революції серед українських істориків не було фігури більш значної, ніж Іван Франко»⁸.

До останніх днів життя великий Каменяр низько схиляв голову перед авторитетом великих учителів міжнародного соціалізму К. Марксом і Ф. Енгельсом. Він називав їх «велетнями»⁹ і пропагував ідеї «найбільших геніїв людства» не тільки в наукових працях і розвідках, але й у своїх художніх творах. «Це ж Євангеліє сучасної новолюдськості, — вигукує один з його героїв. — Читай Маркса! Читай Енгельса!»¹⁰

Високо оцінюючи К. Маркса і Ф. Енгельса, І. Франко, однак, не зумів до кінця розібратися в опортуністичній суті діяльності Ф. Лассаля і його прихильників у німецькому робітничому русі. Письменник засвоїв ряд помилкових лассальянських положень. У ранній період творчості негативний вплив Лассаля особливо відчутний. Тут досить буде згадати хоча б відомий лист Франка до О. Рошкевич від 20 вересня 1878 р., в якому письменник повторює основні лассальянські положення про соціалізм і соціалістичну перебудову суспільства¹¹.

Зазнавши певного впливу лассальянства, особливо в ранній період творчості, український письменник-революціонер зумів у своєму дальшому розвитку відійти від багатьох, причому найбільш суттєвих лассальянських догм. Без сумніву, Франкові була добре відома Ерфуртська програма німецької соціал-демократії 1891 р.¹², яка викинула за борт лассальянство і закріпила перемогу марксизму в німецькому робітничому русі¹³. У примітці до свого перекладу брошури Лассаля «Про суть конституції» письменник сам критикує його за те, що «по-

⁶ І. Франко. Твори в двадцяти томах, т. XX. К., ДВХЛ, 1956, с. 43.

⁷ І. Франко. Документи і матеріали, с. 109, 113, 137, 166, 169, 232 та ін.

⁸ Л. А. Коваленко. Історичні погляди І. Я. Франка. — У зб.: І. Я. Франко як історик, К., 1956, с. 33.

⁹ І. Франко. Д-р Остап Терлецький. — ЗНТШ, 1902, т. 50, с. 50.

¹⁰ І. Франко. Твори в двадцяти томах, т. IV, с. 309.

¹¹ Там же, т. XX, с. 40—43.

¹² Ерфуртська програма, до речі, була передрукована в журналі І. Франка «Народ» за 1891 р., № 22, с. 288—289.

¹³ Grundriss der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, S. 66.

кутує тут як і де інде старий гегелівський ідеалізм»¹⁴. Проте відхід Франка від лассальянства почався, як свідчать його праці, задовго до знайомства з Ерфуртською програмою.

Лассаль, як відомо, був родоначальником тієї опортуністичної теорії, яка підміняла і підміняє посьогодні питання класової боротьби питанням боротьби за місця в парламенті. Він вважав, що досить робітничому класу завоювати загальне виборче право і повести боротьбу за парламентські місця, як майже автоматично перед трудящими відкриється можливість мирного переходу від капіталізму до соціалізму. «Народ, — проголошував Ф. Лассаль, — повинен завжди розглядати загальне і пряме виборче право своєю найнеобхіднішою політичною зброєю, найбільш корінною і найбільш важливою із своїх вимог»¹⁵.

І. Франко не заперечував значення загального виборчого права як з точки зору демократизації внутрішньополітичного життя країни¹⁶, так і з точки зору революційного використання парламентської трибуни для піднесення класової свідомості трудящих. Він підкреслював, що тільки таким шляхом «виховують маси до політичного життя», тільки так «доходять до сили партії дійсно народні, — такі, як соціал-демократи»¹⁷. Але в той же час І. Франко, на відміну від Лассаля, не зводив усе до загального виборчого права і неодноразово повторював, посилаючись на приклад тієї ж Німеччини, що з його допомогою перейти в експлуататорському суспільстві до соціалізму просто неможливо. «При теперішніх громадських і державних порядках, — пише він, наприклад, уже наприкінці 1881 р., — ніяке загальне право голосування не дасть робітникам переваги в радах, не віддасть власті державної в їх руки — се бачимо на примірах Франції і Німеччини, де право загального голосування давно заведене, а прецінь зовсім не багато ваги в державі осягнули» (робітники — Г. П.)¹⁸.

Зауважимо, що захоплення парламентаризмом було характерним для старої німецької і австрійської соціал-демократії і в цьому питанні І. Франко, як бачимо, займав більш правильну позицію, ніж ряд її діячів і теоретиків.

Не думаючи про революцію, зробивши основну ставку на парламент і парламентську боротьбу як форму переходу від капіталізму до соціалізму, Лассаль і лассальянці, природно, не думали і про союзників робітничого класу в боротьбі за владу. Селянські маси були для Лассаля «суцільною реакційною масою»¹⁹. Навіть кращі представники німецької соціал-демократії не зуміли творчо розв'язати аграрного питання. Бреславльський з'їзд німецької соціал-демократії 1895 р. відхилив опортуністичний проект аграрної програми, але не виробив правильної марксистської лінії в селянському питанні. На з'їзді фактично перемогла точка зору К. Каутського, який помилково вважав, що робітнича партія може завоювати на свій бік тільки сільськогосподарських робітників і пауперизованих селян. Тих же, котрі «володіють землею і почувають себе селянами», він зараховував до «найбільш небезпечних ворогів» робітничого класу²⁰ і заявляв, що для робітничої партії буде достатнім хоча б нейтралізувати селянство²¹.

¹⁴ Ф. Лассаль. Про суть конституції. Трете українське видання в перекладі Івана Франка, Львів, 1915, с. 3.

¹⁵ Ф. Лассаль. Сочинения в трех томах, т. I. СПб, изд-во Н. Глаголева, 6/г, с. 26.

¹⁶ І. Франко. Твори в двадцяти томах, т. XIX, с. 217.

¹⁷ І. Франко. Реалісти чи кар'єристи? — «Життя і слово», 1896, т. V, с. 83—84.

¹⁸ І. Франко. Твори в двадцяти томах, т. XIX, с. 62.

¹⁹ Ф. Лассаль. Сочинения в трех томах, т. I, с. 5—6.

²⁰ «Die Neue Zeit», 1894/1895, Bd. I, S. 280.

²¹ «Die Neue Zeit», 1894/1895, Bd. II, S. 624.

Така позиція ставила німецьку соціал-демократію, як і весь II Інтернаціонал, у тупик перед селянським питанням. Лідери II Інтернаціоналу спробували самоусунутись від розв'язання однієї із найбільш важливих проблем революційного руху кінця XIX століття.

На відміну від лідерів західноєвропейської соціал-демократії, зокрема німецької, котрі явно недооцінювали значення селянського питання, І. Франко надзвичайно близько підійшов до марксистського розуміння союзу робітничого класу і селянства. Живучи у відсталій Галичині, де селянство становило більшість населення, письменник-революціонер особливо гостро відчував, яку велику шкоду наносить соціал-демократичному рухові відсутність контактів із селянством.

І. Франко різко засуджував за недооцінку селянського питання лідерів німецької і австрійської соціал-демократії. Вже в 1886 р. у статті «Із історії робітничого руху в Австрії» письменник гостро нападає на керівництво цих партій, особливо на лідера австрійських соціал-демократів Обервіндера, цього «горячого прихильника поглядів Лассаля»²², за те, що «про вплив на селянство, навіть німецьке, а тим більше про вплив на слов'янські народи німецькі організатори навіть не думали». А саме селянство, підкреслював Франко, складає «найбільшу масу», яка по природі своїй «зовсім не така темна, неподвижна та недоступна для поступової агітації, як це уявляв собі Обервіндер...»²³

Великий український письменник добре розумів, що у робітників і селян один спільний ворог — експлуататорський лад — і повалити його можна тільки спільними діями робітничого класу і селянства. Він висловлював упевненість, що «фабричні робітники австрійські, позбувшись пангерманських фантазій, догадаються шукати в самій Австрії ґрунту для практичної діяльності і звернуть очі на своїх природних і єдино можливих союзників — мужиків і робітників сільських (підкреслено нами. — Г. П.)»²⁴. Ці слова І. Франка майже збігаються зі словами Ф. Енгельса із його передмови до другого видання «Селянської війни в Німеччині», де Енгельс відзначав, що промислові робітники знаходять у масах сільськогосподарських пролетарів своїх «найбільш численних і природних союзників»²⁵. Не виключено, що Франкові була відома і ця праця Ф. Енгельса.

Критикуючи сектантство і догматизм у селянському питанні, І. Франко в той же час рішуче відмежовувався і від реформістів, які намагалися законсервувати відсталий селянський спосіб виробництва. Він критикував і російське народництво, заявляючи ще в 1891 р., що його «пора скласти в архів». І вітав народження нової сили в Росії — соціал-демократії, якій бажав «всяких благ»²⁶. Даючи в цілому високу оцінку німецькій соціал-демократичній літературі («писаній, треба сказати, солідно-науково»), письменник водночас радив російській соціал-демократії підходити до цієї літератури критично, особливо в царині аграрного питання. «Не можна не згодитись з основними поглядами цих авторів, — писав він, — але не можна й пристати до кабінетного трактування їх про аграрне питання»²⁷.

І. Франко займався аграрним питанням не тільки в теоретичному плані, але і практично, як один з керівників радикальної партії Галичини. На противагу галицьким соціал-демократам, що виступали складовою частиною австрійської соціал-демократії й ігнорували аграрне

²² І. Франко. В наймах у сусідів. Львів, 1914, с. 33.

²³ Там же, с. 34.

²⁴ Там же, с. 37.

²⁵ К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 16, с. 400.

²⁶ І. Франко. Російські соціал-демократи. — «Народ», 1891, № 24, с. 327—328.

²⁷ І. Франко. Вісті з Росії. — «Жите і слово», 1896, кн. V, с. 394.

питання, радикали на чолі з І. Франком і М. Павликом з першого ж дня свого існування стали на захист інтересів бідних селянських мас. В той час як соціал-демократичні партії Західної Європи тільки починали повертатись обличчям до селянства, радикальна партія Галичини вела вже інтенсивну соціалістичну пропаганду на селі. Поряд з усною агітацією, вона видавала і спеціальну газету для селян «Хлібороб», якої не мала навіть німецька соціал-демократія і якою могла пишатися будь-яка революційна партія. «Прекрасна газета, Ваш «Хлібороб», — писала наприкінці 1893 р. В. Засулич М. Павлику. — Плеханов, який старанно читає її, говорить, що йому ніколи не доводилось бачити такого хорошого видання для селян»²⁸.

У розробленій і прийнятій на з'їзді 1890 р. програмі радикальної партії Галичини у багатьох її пунктах захищаються інтереси селян. Це було нове слово в історії тодішнього соціал-демократичного руху. В листі до М. П. Драгоманова від 8 червня 1891 р. І. Франко сам визнавав: «...наша детальна програма економічна має в собі дещо таке, що не зовсім годиться (узгоджується. — Г. П.) з теперішнім розумінням соціалізму в соціал-демократичних партіях європейських»²⁹.

Далекі від того, щоб самозаспокоюватись, І. Франко і його однодумці організували на сторінках журналу «Народ» всебічне обговорення нової програми. Даючи відсіч тим горе-марксистам, які виступали з проповіддю необхідності повної пролетаризації селянських мас і при цьому намагались прикрити своє доктринерство великим авторитетом К. Маркса, письменник заявляв: «Думаю, що Маркс обернувся б у гробі, коли би побачив таке схематичне і шаблонне приложене своєї теорії»³⁰. До подібного, за словами Франка, «не здобувся ще жаден найзагорілий марксист»³¹. Він підкреслював, що той, хто бажає «підходити до мужика з пропагандою своїх простолінійних соціал-демократичних доктрин про «пролетаризацію мас мужицьких», зазнає невдачі»³². Маючи на увазі необхідність творчого розв'язання аграрного питання, Франко писав: «Треба сю справу розібрати докладно, щоб не попасти в дуже погані і небезпечні помилки». Письменник добре розумів, що готових взірців немає: «Перед нами нема ще протоптаної стежки, ми мусимо самі шукати і протоптувати її, мусимо раз у раз міркувати, помилятися і поправлятися, але се ще не рація, щоби різні мудреці, мудрі чужим розумом, гляділи на нас так дуже з гори. Впрочім, як собі хочуть, нас се не зіб'є з нашої дороги»³³.

Аналіз економічної частини програми радикальної партії показує, що, в цілому, її вимоги носили прогресивний характер. Головний вогонь вона спрямовувала проти пережитків феодалізму на селі, захищаючи селянина, саме його існування від великої землевласницької шляхти. Проте деякі дослідники, абстрагуючись від конкретно-історичних умов розвитку Галичини того часу, бачать саме в антифеодальній спрямованості її головний недолік. «Таким чином, — пише, наприклад, Є. Шаблій, — антикапіталістичний протест програма радикалів нама-

²⁸ Публічна бібліотека ім. Салтикова-Щедрина. Дім Плеханова, од. зб. В 488 207, № 11512, арк. 1.

²⁹ Матеріали для культурної й громадської історії Західної України, т. I. Вид-во ВУАН, с. 349.

³⁰ І. Франко. Ще про нашу культурну нужду. — «Народ», 1891, № 23, с. 310.

³¹ Там же, с. 312.

³² І. Франко. Сільські робітники в Данії, ч. II. — «Народ», № 24, с. 330; його ж. Перший з'їзд галицьких соціал-демократів. — «Народ», 1891, № 5—6, с. 75.

³³ І. Франко. Перший з'їзд галицьких соціал-демократів. — «Народ», 1891, № 5—6, с. 75.

галася, по суті, обґрунтувати заходами антикріпосницького характеру»³⁴.

І. Франко, звичайно, бачив, що селянин розорюється, що капіталізм проникає і в сільське господарство, що «все йде до того, щоб і в нашій краї (тобто Галичині. — *Г. П.*) витворити дві сили: велике машиноване рільництво і великий фабричний промисел»³⁵. І радикали зовсім не тому звертали головну увагу в своїй програмі на селянство, що недооцінювали капіталістичний розвиток, а тому, що сам цей розвиток у Галичині був ще недостатній. «Далекій від легковаження міщанства та міських робітників у суспільнім життю народа, — зазначав сам письменник, — я все-таки мушу признати, що елемент міщанський у Галичині сам собою занадто слабкий для витворення сильної демократичної партії і достарчення тій партії відповідно сильної парламентської репрезентації. Головна сила нашої суспільності — селянство... Питання спеціально міські не дозріли ще в Галичині до розміру питань загально-краєвих, як у Англії, або в Німеччині...»³⁶ Франко правильно бачив основне протиріччя тодішньої галицької дійсності в протиріччі між селянськими масами і поміщиками-латифундистами. «Тут селянин — а тут шляхтич!»³⁷ — так коротко визначав суть аграрного питання в Галичині письменник.

Однак він зовсім не був прихильником створення чисто селянської партії і з самого початку підкреслював, що для партії «численний уділ міського елемента пожаданий так само, як уділ сільського люду», бо саме міста повинні бути «огнищами тої організації»³⁸. Помилка І. Франка і очолюваної ним радикальної партії полягала зовсім не в тому, що вони виступили на захист селянина, а в тому, що вони не зуміли, просто не знали, як поєднати боротьбу за демократію з боротьбою за соціалізм. Помилка галицьких радикалів полягала, говорячи словами В. І. Леніна, в змішанні «демократичних і соціалістичних завдань в селянстві»³⁹. Це була, однак, слабкість не тільки І. Франка і його партії, це була історично обумовлена слабкість усієї соціал-демократії епохи II Інтернаціоналу.

Великий український письменник-революціонер, хоч і зумів правильно оцінити ряд явищ в історії розвитку німецької та австрійської соціал-демократії, багато чим скориставшись із її досвіду при виробленні свого світогляду, а в питанні про союз робітничого класу з селянством навіть піднятися на голову вище від її теоретиків і вождів, проте в кінцевому результаті так і не зміг прийти до органічного сприйняття ленінізму як нового етапу в розвитку марксизму. Пояснюється це, як нам здається, передусім, тією обставиною, що розквіт творчості і діяльності І. Франка збігся з переломним моментом в історії розвитку європейських країн і народів — переходом від капіталізму до імперіалізму. Цей перехід привів не тільки до суттєвих зрушень в усіх галузях соціально-економічного і політичного життя, але і гостро поставив перед усім міжнародним робітничим рухом питання про необхідність дальшого творчого розвитку його стратегії і тактики в боротьбі за політичну владу.

Не можна сказати, що письменник не відчував наближення нової епохи. В статті «На склоні віку» Франко писав, що XX століттям від-

³⁴ Є. А. Шаблій. Аграрна програма радикальної партії Галичини (90-ті роки XIX ст.). — У зб.: З історії економічної думки на Україні. К., 1961, с. 273.

³⁵ І. Франко. Мащини і порядки громадські. — «Народ», 1890, № 7, с. 99.

³⁶ І. Франко. В наймах у сусідів, с. 164.

³⁷ І. Франко. Селянський рух у Галичині. — «Радянське літературознавство», 1959, № 2, с. 124. (Публікація).

³⁸ І. Франко. В наймах у сусідів, с. 165.

³⁹ В. І. Ленін. Повне зібрання творів, т. II, с. 395.

кривається вже «інша глава всесвітньої історії», коли трудящі маси будуть вести «боротьбу за рівність, боротьбу у сто крат складнішу і труднішу від усіх попередніх»⁴⁰, боротьбу, яка в кінці кінців «принесе справдження всіх чесних людинолюбних змагань»⁴¹.

Водночас він був свідком того, як повільно, але неухильно вмирала з кінця XIX ст. німецька соціал-демократія, що так високо тримала революційний прапор у доімперіалістичну епоху. Її лідери і теоретики явно були не на висоті історичних завдань, незважаючи на все «своє самохвальство»⁴². Маючи на увазі роботу Лондонського конгресу II Інтернаціоналу (1896 р.), Франко зауважував: «...брак тої могутньої провідної думки, яка характеризувала давніші конгреси соціалістичні, — все те вражає неприємно»⁴³. «Після смерті обох великих теоретиків соціалізму — Маркса і Енгельса, — писав він у статті «Соціалістичні протестанти», — соціальній демократії бракує поглядів, відповідно могутніх, які здатні були б викінчити будову, почату ними, чи краще, рухати вперед соціалістичну думку і розвивати її відповідно до щораз нових завоювань науки і суспільного поступу людства. Сумним явищем є те, що керівне місце в «науці» соціально-демократичній в Німеччині міг посісти такий плоский диктринер, як Каутський, якому, крім легкості пера і чванливості, бракує всього, що потрібно людині, яка має претензію торувати нові шляхи для думки працюючого люду»⁴⁴.

Однак кризу соціал-демократизму І. Франко помилково прийняв за кризу марксизму. В ряді статей («З кінцем року», «Соціалізм і соціал-демократизм», «До історії соціалістичного руху» та ін.) він фактично ставить знак рівності між соціал-демократизмом і марксизмом. Статті ці були написані наприкінці XIX—на початку XX ст., тобто на переломі двох епох, коли стара соціал-демократія дійсно почала відмирати, більшовизм же як політична течія тільки народжувався. Тоді І. Франко на деякий час опиняється ніби на роздоріжжі. Спостерігаючи посилення правих елементів і в радикальній партії, він виходить у 1898 р. з її складу, допускаючи цим самим ще одну помилку. І все ж письменник-борець з честю долає короткочасну кризу. На цей раз він свою надію на звільнення трудящих міцно зв'язує з Росією, з російським революційним рухом.

Франко не випадково був одним із перших на Україні, хто повідомив читачам про діяльність «Союзу боротьби за звільнення робітничого класу» і його засновника В. І. Леніна⁴⁵. Пізніше він стає добровільним експедитором при транспортуванні ленінської «Искры» із-за кордону в Росію, кожний номер якої В. Бонч-Бруєвич акуратно надсилав письменнику. Каменярь знайомиться не тільки з ленінською газетою, але і читає праці Леніна «Що робити?», «Крок вперед, два кроки назад» тощо⁴⁶.

Письменник-революціонер завжди гаряче співчував боротьбі російського пролетаріату і вірив у велике майбутнє Росії. «Росія — це багатир Святогор, — говорив він незадовго до початку російської революції 1905—1907 рр. А. Кримському. — Він дрімає в печері. Та прийде час, він прокинеться і дасть свободу не тільки своєму народові, але й

⁴⁰ І. Франко. На склоні віку. — ЛНВ, 1900, т. XII, с. 139.

⁴¹ Там же, с. 149.

⁴² І. Франко. Соціалізм і соціал-демократизм. — «Житє і слово», 1897, т. VI, с. 270.

⁴³ І. Франко. Хроніка соціальної боротьби. — «Житє і слово», 1896, кн. II, с. 149.

⁴⁴ «Kurjer Lwowski», 1896, 17. 9.

⁴⁵ «Житє і слово», 1896, кн. II, с. 125.

⁴⁶ В. Бонч-Бруєвич. Моє листування з І. Франком. — У кн.: Єднання братніх літератур, К., 1954, с. 49.

іншим народам. Я вірю у велику місію російського народу, який завжди був другом всіх пригнічених народів»⁴⁷.

І коли революція почалась, І. Франко дійсно гаряче привітав її. Він високо оцінив діяльність партії більшовиків на чолі з В. І. Леніним саме тому, що вона з самого початку повела рішучу боротьбу за союз робітничого класу з селянством. «Отже, скажу одверто, — писав Франко в 1907 р. по гарячих слідах російської революції, — що я високо ціню самопожертву і геройську дисципліну тих людей, що були і є душою того руху, високо ціню дотеперішні проби соціал-демократів у Росії організувати робітницькі та селянські маси, без огляду на позитивні результати тих проб, в значній мірі залежних не від пропагованих ідей, а від ступня політичної свободи»⁴⁸.

Під впливом подій у Росії письменник знову активно включається в діяльність радикальної партії Галичини і ставить питання про її реорганізацію відповідно до нових умов. Тільки смертельна хвороба, котра підточувала і без того слабкі сили письменника, перешкодила здійснити йому нові великі задуми. І. Франко трохи більше року не дожив до того дня, коли Велика Жовтнева соціалістична революція в Росії проголосила початок нової ери, ери соціалізму і братерства народів, для наближення якої він невтомно працював «в поті чола» протягом усього свого життя.

Г. В. ПАВЛЕНКО

К ВОПРОСУ О МИРОВОЗЗРЕНИИ И. ФРАНКО

Резюме

Автор вводит в обиход новые факты из творческой деятельности Франко, анализирует их, показывает, как шел процесс формирования мировоззрения писателя. Исследователь анализирует общественно-исторические условия деятельности лассальянцев, социал-демократов, труды Маркса, Энгельса и Ленина и делает вывод, что Франко, хотя и усвоил многое из теории научного коммунизма, однако не смог стать последовательным марксистом.

⁴⁷ Цит. О. Дей. Іван Франко і перша російська революція. Львів, 1955, с. 28.

⁴⁸ Там же, с. 73.

І. Франко про роль науки і праці у формуванні світогляду молоді

Як вдумливий педагог і тонкий психолог, який добре розумів психологію дітей і молоді, Франко робив правильний науковий аналіз тих чинників, що впливають на формування світогляду підростаючої особистості, на її інтереси, характер, моральні якості тощо.

У тогочасній педагогіці і психології панував погляд на розвиток дитини як на процес, що обумовлювався спадковістю, і в дитини підкреслювалась насамперед її біологічна природа. Франко розумів особистість як соціальну істоту, яка формується під впливом умов суспільного буття. Кожний індивід, каже Франко, є «сином певного часу, певного народу, вихованим в певних поняттях і поглядах, від котрих впливу ще ніхто на світі не увільнився»¹.

У своїх теоретичних працях і художніх творах, особливо в творах про дітей і молодь, Франко показує, що вирішальний вплив на формування психологічних властивостей людини мають умови життя, зокрема школа, навчання й виховання, наука й література тощо. Наука і праця, на думку письменника, повинні відігравати основну роль у формуванні правильного наукового матеріалістичного світогляду людини. Від світогляду в значній мірі залежать і всі основні психологічні властивості людини, особливо її характер, інтереси, потреби, ідеали, що визначають спрямованість особистості, її життєвий шлях, мету життя і діяльності.

Для формування справжнього наукового світогляду в школі треба давати учням правдиві матеріалістичні знання про світ, діти повинні більше вчитися «читати, рахувати, мислити, ніж молитись. Але наука мусить іти в парі з розвиненням тіла, до того служить не безплідна гімнастика, а праця фізична»². Отже, навчання в школі мусить поєднувати розумову працю з фізичною, щоб людина була всебічно розвинена. Школа повинна розвивати всі тілесні і духовні здібності учнів, щоб не виводила занеділих та слабосильних учнів, не здібних до ручної праці, але щоб виводила вчених, розумних і розвинених робітників і щоб релігії не вчили у школах. Виховання повинно готувати не покірливих рабів, а борців за високі ідеї, за прогрес, за долю і добро вітчизни³.

У своїх художніх творах про школу, школярів і вчителів Франко показує, як австрійська система навчання калічила дитячі душі, псувала характери, пригнічувала волю, притупляла розум дітей. В народних школах, якими керували отці церкви, у дітей виховували перш за все релігійний світогляд, страх перед богом і «владсть імущими», рабську психологію. Зрозуміло, що така школа прищеплювала молоді байдужість до суспільного життя, егоїстичність і бездушність.

Герой оповідання «Звичайний чоловік» — Мар'ян — належав до «рутенської молоді», до тих студентів, які зовсім не цікавилися ні полі-

¹ «Світ», 1881, № 1, с. 53.

² І. Франко. Твори в двадцяти томах, т. XX. К., ДВХЛ, 1956, с. 45—46.

³ Там же.

тикою, ні літературою, ні наукою. Його всі ці справи «нудили». Зате він виявляв неабияку пристрасть до карт, грошей, наживи, до матеріального «благополуччя», яке становило мету його життя. У таких людей, як Мар'ян, з сумом зазначає Франко, не виникає питання про загальне добро, про працю для народу.

Лише невелика частина молодшого покоління здобувала шляхом самостійної роботи в позанавчальний час справжні наукові знання, виробляла самотужки якийсь більш-менш передовий світогляд, переконання, не цуралась народу і фізичної праці і тим самим готувала себе до діяльності на користь свого народу. До такого гуртка молоді належав і сам Франко. В оповіданні «Борис Граб» Франко створив образ юнака, що належав до передової галицько-української молоді, яка вийшла з народу, самостійно здобувала справжні наукові знання не тільки для себе, а й для інтересів свого народу.

У повісті «Борислав сміється» Франко показує формування революційного світогляду робітничої молоді під впливом суспільно-економічних і політичних умов; зображує процес становлення робітничого класу, який приходив поступово до усвідомлення своїх класових інтересів і засобів боротьби за повалення існуючого суспільного ладу.

У публіцистичних статтях Франко критикував реакційну частину галицької молоді за її пустомельство, моральну грубошкірість, байдужість до суспільних справ, безідейність, ретроградність, некультурність, брак самокритики. На думку революційного демократа, стара австро-угорська школа — від початкової до вищої — не забезпечувала виховання «правдивих характерів», передового світогляду. Очевидно, саме тому Франко писав, що він не любив тогочасної шкільної науки. Більше того, навіть навчання у Львівському університеті не захопило його, оскільки воно «не дало нічого сенько, ані методу, ані здобутків». Університетське навчання було відірване від життя. Львівський університет Франко характеризував як заклад «для культури безплідності» в духовних справах, а університетську науку називав «Brotstudium» («студіювання ради хліба, а не науки») ⁴, бо механічне зазубрювання певної кількості параграфів, формул було спрямоване лише на те, щоб скласти екзамени й одержати посаду. Якщо природничі науки вважались небезпечними, бо могли привести молодь до атеїзму, то суспільні дисципліни лякали реакцію ще більше, бо спрямовували цікавіших до соціалізму.

У статті «Як це сталося» (автобіографічний спогад) Франко викриває обмеженість, відірваність від життя навчального плану Львівського університету, відсталість, тупу бездумність викладачів. Який же світогляд у молоді могло сформувати навчання в університеті? Ясно, що людині, яка зазнала такого «виховного» впливу, треба було перевиховувати себе, переборювати внутрішні труднощі, щоб стати свідомим громадянином і працювати для народу. «Ми знаємо, — казав Франко, — що доки виховання у нас буде таким, як доси, доти кождий, заким зможе стати в службу народу, мусить переходити через саме пекло внутрішньої боротьби» ⁵.

Галицька молодь, вихована казенною школою, здебільшого не мала певних «етичних принципів». Цю молодь Франко характеризує як безідейну, безпринципну, політично неграмотну, з егоїстичними інтересами, як «тіснозору, боязливу, байдужу до всяких сміливих поривів і заскорузлу у своїм тіснім кружку» ⁶. Про революціонізуюче значення

⁴ «Народ», 1893, ч. 19—20, с. 224.

⁵ І. Франко. Чи вертатись нам назад до народу? — «Світ», 1881, № 6, с. 115—116.

⁶ І. Франко. Молода Україна, ч. I. Провідні ідеї й епізоди. Львів, 1910, с. 3.

науки він говорить, полемізуючи з Партицьким: «Хіба ж ви не знаєте того, що кожне зерно науки, кинене нами в молоді голови, що кожний промінчик освіти... все те на користь для нас, для соціалістів? Хіба ж ви не знаєте, що все, що привчає людей мислити, розсуджати, роззиратись по світі, що все те чим раз більше увільнює їх спід гніту авторитетів, зближає більше до поступу, зближає більш до соціалізму? Хіба ж ви не знаєте, що вже сама проста грамотність, ширена між людьми, становить підпору для нас, бо дає нам можливість ширити свої думки письмами та книжками»⁷.

Він з обуренням згадує графа Пергена, який намагався довести, що «для самих нижчих соціальних станів і класів, які приречені для самої неприємної, а почасти грубої роботи, яка не вимагає ніякої подальшої розумової здібності, потрібно обмежити навчання лише необхідними елементами християнської релігії і громадських обов'язків, поскільки з політичних міркувань цей, в державі між іншим дуже потрібний, клас людей не повинен бачити багато більше, ніж того вимагає його заняття»⁸.

Критикуючи Пергена, Франко іронічно зауважує: «І ось ідеалом галицької шляхти і зробилась школа», яка власне не вчила ніяким заняттям, а була «заведенням» для дисциплінування непокірливих селянських умів і почуттів, навіювала «мужичкам» любов до «канчука», щоб «освячений віками панщизняний порядок ніяким чином не був би порушенням»⁹. Франко вважав, що для молоді потрібні різноманітні науки, власне система наук, яка сприяла б виробленню певного світогляду, певних переконань, бо «хто тільки що-небудь знає з педагогії, той поперед усього знає, що головною основою розумового виховання є певний розумний лад і зв'язок в науках, котрі подаєсь ученикові; безладне і незв'язне подавання йому раз уривка з тої, то знов з другої науки томить пам'ять, нівечить охоту та й затемнює характер самої науки». Порядок у науках, зв'язок між ними мусить відображати той лад, який є в природі, в оточуючому світі, де «все раз у раз движеться, змінюється, все в'яжеться одно з другим і впливає одно з другого»¹⁰.

Серед наук, які особливо сприяють виробленню правильного наукового матеріалістичного світогляду, великого значення надавав Франко природничим наукам. Дарвінізм, на думку Франка, забезпечує головну тривку основу монізму в погляді на живу природу. Немалу роль відіграють і такі науки, як політекономія, соціологія, психологія, література, історія культури, географія, етнографія і ін., які також потрібні для всебічного розвитку інтелекту і вироблення закінченого цілісного світогляду¹¹.

Науки сприяють виробленню у молоді стійких переконань, моральних і вольових якостей. Відсутність знань, твердить Франко у статті «Чи вертатись нам назад до народу?», гальмує активність трудящих у боротьбі за своє визволення, не дає їм можливості брати участь у громадських справах. Виховання й освіту молодого покоління він пов'язує з майбутнім народу.

Брак знань робить людину безпомічною в боротьбі з труднощами. Неписьменна людина не може боротися проти гнобителів та визискувачів, її кожен може обдурити і залакати. І. Франко закликає трудящих боротися «проти брехні й тьми»¹².

⁷ «Кіевская Старина», 1893, т. 43, с. 159.

⁸ Там же.

⁹ Там же, с. 162.

¹⁰ «Світ», 1882, № 16—17, с. 303.

¹¹ Там же.

¹² І. Франко. Твори в двадцяти томах, т. X, с. 37.

Великого виховного значення у формуванні передового світогляду письменник надавав російській культурі, яка «виконала цивілізаційну працю, гідну великого подиву», «створила самотність у своєму роді літературу», «створила цілий ряд інституцій наукових та культурних, опережаючи декуди навіть Західну Європу»¹³.

Франко вважав, що для всебічного розвитку світогляду людини одних теоретичних знань не досить, їх треба пов'язувати з практикою людини, з трудовою діяльністю. «Саме знання нікому істини не дасть», зауважує він. Знання, відірвані від життя, нікому непотрібні. «Від правдивої науки вимагаємо, щоб вона приносила користь...» А для цього потрібно пов'язувати теорію з практикою. Передова наука якраз і є така наука, яка пов'язана з практикою. Тому, на думку вченого, найближче до справжньої науки стоять ті, хто спирається як на розумову, так і на фізичну працю¹⁴. Він доводив, що праця на виробництві в умовах капіталістичної експлуатації революціонізує впливала на свідомість робітників і сприяла формуванню передового революційного світогляду. Цей процес добре показано і в художніх творах письменника. В праці людина загартовує свій характер, волю, формує матеріалістичний світогляд, правильний погляд на світ. Щастя для людей настане тоді, «коли всяка наука буде працею для суспільства, а всяка праця буде проявом його розвиненої думки, розуму, науки», коли «всі будуть вченими працівниками», і кожен «буде розвинений розумово якомога більш всесторонньо» і «зможе уживати своїх сил для добра загально і для свого власного добра». Правда, цей ідеал, зауважує Франко, ще дуже далекий і декому може здаватися навіть фантастичним, але ж історія показує, що він може бути здійсненим і навіть «не в такому далекому майбутньому, як це видається людям малодушним»¹⁵.

Пророче звучать ці слова Франка, бо ідеал, про який він мріяв, уже здійснено в радянському суспільстві і країнах, що ступили на шлях соціалізму, де поступово зникає істотна відмінність між фізичною і розумовою працею, де кожна людина всебічно розвинена завдяки поєднанню наукових знань з продуктивною працею. Перед молодим поколінням радянської країни відкрилися величезні можливості для поєднання науки з практичною діяльністю, що, безперечно, сприяє успішному формуванню передового наукового матеріалістичного світогляду.

Франко вірив у могутність праці людини, яка принесе людству щастя:

Хоч порох чоловік, та вірю я в той порох.
Я твердо вірю в труд його могучий,
В ті мільйони невиспучих рук...

У своєму відкритому листі до галицької української молоді він закликав: «До праці, молоді приятелі, до інтенсивної, невиспучої праці над собою самими! Здобуйте знання, теоретичні і практичні, гартуйте свою волю, виробляйте себе на серйозних, свідомих і статочних мужів, повних любові до свого народу і здібних виявляти ту любов не потоками шумних фраз, а невтомною, тихою працею. Таких мужів потребує кожна нація і кожна історична доба»¹⁶.

У громадській діяльності на користь народу, в революційній боротьбі загартовуються високі моральні якості людини, волевий характер, революційний світогляд. Ось чому Франко доводив, що боротьба людини є властивий прояв її життя, в ній відображаються людські

¹³ І. Франко. Подуви весни в Росії. — ЛНВ, 1904. т. 28, кн. 12, с. 149.

¹⁴ Там же.

¹⁵ І. Франко. Наука та її становище щодо працюючих класів. — «Ргаса», 1878, № 9.

¹⁶ І. Франко. Одвертий лист до галицької української молоді. — ЛНВ, 1906, т. XXX, кн. IV, с. 19.

ідеали, світогляд. Людина твердих переконань не зневіряється в боротьбі, бо «Лиш боротись — значить жити!»

На думку Франка, передовий ідейний чоловік не тільки вміє «любити і ненавидіти», а й бореться до останніх сил за високу ціль — «людське щастя і волю»¹⁷. Тільки сміливим і відважним борцям дістається перемога. Не випадково письменник висміював боягузів у політичній боротьбі, з обуренням критикував миротворчі настрої в пісні Гушалевича «Мир вам браття» (національний гімн русинів).

Справжніми революційними борцями з глибокими переконаннями і передовим світоглядом Франко вважав декабристів, російських революційних демократів, Шевченка та інших діячів, які не боялися боротьби, в яких погляди, переконання не розходились з ділами. Непохитним у боротьбі за народні ідеали був і сам Франко. «Я ніколи не вважав свого противника занадто малим, — зауважував він на своєму ювілеї, — я виходив на всяку арену, коли боротьба була потрібна для вияснення справи»¹⁸.

Глибоко ідейними є образи багатьох художніх творів Франка. Вони стали джерелом тих ідеалів, які мусила створювати собі в житті передова молодь. Відомо, що в революційній боротьбі формується передовий світогляд людини, оскільки вона керується вищими мотивами — інтересами народу, високими ідеями і ідеалами, яким служить весь трудовий народ. Почуття обов'язку спонукує людину до боротьби. Любов до народу, якою хвалилися українські лжепатріоти, Франко ставив нижче за почуття обов'язку, оскільки та любов була не дійовою. «Хто твердить: люблю свій народ, а не сповнює своїх обов'язків зглядом того народа — брехню твердить»¹⁹.

Отже, неодмінною умовою формування передового революційного світогляду людини є почуття громадського обов'язку і активна участь її в боротьбі за громадські справи. Бажаючи бачити українську молодь у лавах борців за народну справу, Франко дбав про те, щоб вона була вихована в дусі тих високих ідей, яким повинен служити громадянин свого суспільства.

Ідеалом передової людини свого часу письменник вважав людину, озброєну науковими знаннями, що вміє поєднувати науку з працею, людину-борця з передовим матеріалістичним революційним світоглядом, властивим соціалістам.

Такою хотів бачити Франко молодь свого народу. У формуванні її світогляду він визнавав дві сили — науку і працю в їх єдності. Науку справжню, не фальшиву і працю вільну, суспільно корисну.

Думки Франка не втратили свого значення і в наш час, коли радянське суспільство і радянська школа на основі закону про її перебудову здійснюють завдання трудового виховання молоді, поєднання навчання з продуктивною працею, завдання всебічного розвитку, виховання марксистсько-ленінського світогляду та твердих переконань будівника нового, комуністичного суспільства.

І для нашої молоді справжні наукові знання, поєднані з практичною суспільно корисною діяльністю (виробничою і громадською) є основною умовою формування комуністичного світогляду, світогляду передової радянської людини з високим рівнем комуністичної свідомості. Ось чому ідеї Франка щодо ролі науки і праці в формуванні світогляду підрастаючого покоління і для нас цінні.

¹⁷ І. Франко. Твори в двадцяти томах, т. XI, с. 151, 495.

¹⁸ ЛНВ, 1898, т. 4, кн. II, с. 133.

¹⁹ «Житє і слово», 1897, кн. III, с. 264.

М. К. ГОДЫНА

**И. ФРАНКО О РОЛИ НАУКИ И ТРУДА В ФОРМИРОВАНИИ
МИРОВОЗЗРЕНИЯ МОЛОДЕЖИ**

Резюме

В статье характеризуются теоретические труды и художественные произведения И. Франко, в частности, рассказы о детях и молодежи, в которых писатель показывает, что решающую роль в формировании психологических свойств человека играют условия жизни, школа, наука и литература. Анализируя научные статьи, публицистические выступления и рассказы Франко, исследователь приходит к выводу, что научные работы революционера-демократа, как и его художественные произведения, способствовали утверждению демократических мировоззренческих концепций.

Іван Франко про Якова Головацького

Визначне місце серед діячів XIX ст., які своєю науковою діяльністю внесли певний вклад у скарбницю української культури, по праву займає Яків Федорович Головацький. Творчий доробок, суспільна діяльність вченого не позбавлені суперечностей. Критики дожовтневого періоду переважно поділялися на два протилежні табори — апологетів його творчості й рішучих противників.

Інакше трактує Я. Головацького Іван Франко. Аналізуючи поетапно, у тісному зв'язку з історичними умовами, весь творчий і життєвий шлях Я. Головацького, він виділяє з його багатой спадщини все цінне, прогресивне і одночасно засуджує антинародне, реакційне. Такий підхід Франка до особи Я. Головацького є правильним дороговказом і для радянських дослідників.

Про І. Франка, одного з перших дослідників, який по-науковому висвітлював міжслов'янські зв'язки «Руської трійці», писали В. В. Твардовський, Л. С. Терешко¹ та інші. У даній статті розглядається оцінка, яку дає І. Франко Я. Головацькому не тільки як відомому члену «Руської трійці», а й вченому.

На формування світогляду Головацького і його товаришів у 30-ті роки XIX ст. мали значний вплив книги, що надходили з України, возз'єднаної з Росією, деякі польські етнографи і, особливо, усна народна творчість. «Енеїда», «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка, «Кобзар» Т. Шевченка та інші твори українських письменників глибоко хвилювали патріотично настроєну галицьку молодь. Поляки, писав І. Франко, маючи на увазі Вацлава з Олеська, Жеготу Паулі, «дали руській молодіжці першу основу для свого руського патріотизму, показавши їй бодай частину того словесного, духовного скарбу, що зберігся в устах простого мужика. Русини мали щось, чим могли справедливо гордитися — багатий скарб прекрасних пісень народних. На тих піснях та на деяких книжках, занесених з України, виховувалися перші галицько-руські поети і писателі, що розпочали нашу народну літературу, — Шашкевич, Вагилевич, Головацький, Устиянович, Лозинський»².

Головацький і Вагилевич зблизилися з передовими поляками і чехами, яких чимало проживало у Львові. «Особливо два світлі мужі, — писав І. Франко, — Зап і Коубек заслужили собі на вдячну згадку якo приятелі і не в одному вчителі наших молодих русинів. Через їх посе-

¹ В. В. Твардовський. До питання «Іван Франко про міжслов'янські літературні та культурні зв'язки «Руської трійці». — «Українське літературознавство», вип. VII. Вид-во Львівського ун-ту, 1969, с. 63—68. Л. С. Терешко. Іван Франко і «Руська трійця». — Іван Франко і історико-літературний процес. Матеріали наукової конференції. Вид-во Київського ун-ту, 1968.

² Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVI. К., ДВХЛ, 1955, с. 233. Далі цитуємо за цим виданням, зазначаючи в тексті том і сторінку.

редництво Вагилевич і Головацький ввійшли в зносини з чехами празькими і особливо з редакцією «*Casopis českého Museum*», де в 1838—1842 рр. помістили декілька своїх праць» (XVIII, 258).

Я. Головацький популяризував творчість зачинателів нової української літератури, зокрема І. Котляревського. У 1849 р. львівська газета «Пчола» (ч. 16) надрукувала заходом Я. Головацького поему І. Котляревського «Ода до князя Куракіна» (XVII, 372). Публікував він і статті про І. Котляревського. З того приводу І. Франко писав, що Я. Головацький умів «відчутти чисто національне значення «Енеїди», але «далеко не вмів відповідно оцінити» твір. «А надто погляд на соціальне і громадське значення такого факту, як видання книжки на мужицькій мові і осміяння на тій мові псевдокласичного Парнасу, у нашого вченого зовсім наївний і дитинячий. Тут виявилася вся сила і вся слабкість тодішнього галицько-руського руху. Сила в тім, що тодішні люди добре відчували свою руськість і любили її; слабкість в тім, що вони бачили перед собою якусь абстрактну Русь, а не бачили живого, конкретного руського люду з його потребами, не розуміли того, що тільки з того селянства і для нього може і мусить двигнутися нова Русь, оживлена тим духом, що уперве могутнім подихом повіяв із «Енеїди» Котляревського» (XVI, 306—307).

Схвальну оцінку дав І. Франко Я. Головацькому і як викладачеві української мови та літератури у Львівському університеті. Про лекції, прочитані Я. Головацьким 18, 20 і 25 січня 1849 р. і надруковані того ж року під заголовком «Три вступительніі преподаванія», він писав, що в них «уперве широко поставлений план систематичного викладу історії української літератури» (XVI, 394). Відзначивши, що «Головацький бачив дуже ясно повний обсяг нашої літератури і головні дезидерати праці над нею», І. Франко з жалем констатував: «Сам він дуже мало зробив для виконання свого плану, вчасно, ще від 1850 р., загубивши свої українські симпатії і збившись з шляху, закресленого сим планом» (XVI, 395).

І. Франко виділяв Я. Головацького серед його сучасників за розуміння історичного розвитку Галичини, Буковини, Закарпаття, за те, що він одним з перших у своїх творах відбивав загальне прагнення галичан до возз'єднання із Східною Україною, яка входила до складу Росії. Крім Я. Головацького, писав Франко, «ніхто з галичан не мав, здається, про Україну докладнішого поняття, ніхто не відчував потреби ближчих, особистих та літературних зносин з українцями; Україна, її степи, козацтво та пісні були для них лише поетичною декларацією» (XVII, 372). Опубліковані Ф. Савченком листи Я. Головацького до О. Бодянського цілком підтверджують міркування І. Франка. Ось що писав Головацький Бодянському 24 жовтня (5 листопада) 1844 р.: «Шкода лишень, що галицьким писателям так мало знакома молода література малоруська на Україні, через що дуже збиваються з дороги народного слова і одні впадають в польщизну та й псують чистонародний ізустний язык, котрий так прекрасно цвіте в піснях народних, а другі, хотючи його прибрати і прикрасити із церковнослов'янського языка взятими формами, впадають у друге бездоріжжя, котре тільки літ не дало розвинути народній словесності і відклонялося від тої не-принужденної, щиросердечної, а, разом з тим, і благородної простоти, котрою лиш простонародний язык похвалитися може»³.

Статтю Я. Головацького «*Zustände der Russinen in Galizien*», надруковану у журналі «*Jahrbücher für slavische Literatur*» (1846), І. Франко назвав «найважливішою працею», яка «у своїм часі зробила

³ Федір Савченко. Західна Україна в листуванні Головацького з Бодянським, 1843—1876 рр. К., 1930, с. 16.

велику сензацію серед галицько-руської суспільності»⁴. У цьому творі Я. Головацький виступив із критикою кріпосництва, верховодів уніатської церкви, на захист молодого української літератури в Галичині⁵. Високо оцінюючи мужність Я. Головацького, І. Франко водночас відзначав відсутність у нього, як і в його сучасників, будь-якої політичної програми: «Загалом ні у кого з русинів до 1848 року не находимо нічого, що би можна назвати виразною суспільно-політичною програмою, бо така програма можлива тільки там, де люди свідомі того, що можуть щось зробити, що їх голос має у других якусь вагу. Такої свідомості у жодного галицького русина до 1848 року не могло бути, і для того навіть найсміліша політична маніфестація, на яку здобувся галицький русин перед скасуванням панщини, памфлет Головацького «Zustände der Russinen» поза рекримінації та побожні бажання не підноситься до сформулювання якої-небудь програми діяльності русинів хоч би у найближшій будуще»⁶.

І. Франко захоплювався багатством матеріалу «Сборника народных песен Галицкой и Угорской Руси», складеного Головацьким, але одночасно критикував його за недбале, безсистемне впорядкування⁷. Високо цинив також І. Франко книгу Я. Головацького «Zur galizischen Schrift und Sprachfrage» (1860), яка «викликала правдивий політичний скандал, скомпрометувавши тодішнього намісника Голуховського»⁸. Справа в тому, що Я. Головацький відважився відкрито виступити проти всесильного губернатора, який, за характеристикою І. Франка, був «головний стовп і творець колонізаційної системи на Галицькій Русі»⁹. У книзі опубліковані офіційні документи таємної наради, що відбулася з ініціативи графа Голуховського. Губернський радник Іречек та інспектор Черкавський виробили анкету, яка передбачала примусове введення латинських букв для українських видань. Оцінюючи захист Головацьким української мови та кириличної азбуки, І. Франко вважав, що «публікація Головацького є й досі головним джерелом для історії так званої азбучної війни, що розгорілася в 1858—60 роках»¹⁰.

Помітну роль у літературно-науковому житті Галичини, за визнанням І. Франка, відіграв альманах «Зоря Галицкая або альбом» (1860), який вийшов під редакцією Я. Головацького. Ця книга, на думку І. Франка, сприяла зміцненню літературних зв'язків галичан з українськими письменниками, свідченням чого було наступне активне листування редакції петербурзької «Основи» з Я. Головацьким¹¹.

І. Франко гостро засуджував стару галицьку інтелігенцію 50—60-х років XIX ст. за цілковиту пасивність у боротьбі проти залишків кріпосництва, за плазування перед австрійським урядом. Дісталось від нього і Я. Головацькому за крутий поворот управо¹².

Основою на незаперечних фактах, І. Франко правдиво показав ті історичні умови, в яких формувався світогляд Я. Головацького і його друзів, розкрив слабкі і сильні сторони його творчої спадщини.

⁴ І. Франко. Нарис історії українсько-руської літератури. Львів, 1910, с. 106.

⁵ Hawryło Rusyn (Я. Головацький). Zustände der Russinen in Galizien. — Jahrbücher für slavische Literatur, Kunst und Wissenschaft. Leipzig, 1846.

⁶ І. Франко. Ukraina irredenta. — «Житє і слово», т. IV. Львів, 1895, с. 475.

⁷ І. Франко. Огляд праць над етнографією Галичини в XIX ст. — Первісне нагородження, вип. I, К., 1928, с. 159.

⁸ І. Франко. Нарис історії українсько-руської літератури, с. 106.

⁹ Там же, с. 169.

¹⁰ Там же, с. 106.

¹¹ Там же, с. 158.

¹² І. Франко. Огляд праць над етнографією Галичини в XIX ст., с. 159.

ИВАН ФРАНКО О ЯКОВЕ ГОЛОВАЦКОМ

Резюме

Дооктябрьская критика, характеризуя творчество Якова Головацкого, зачастую высказывала совершенно противоположные мнения. И. Франко, анализируя деятельность Я. Головацкого, тщательно выделяет из его наследия все ценное, прогрессивное, давая одновременно строгую оценку реакционным, антинародным мотивам. В данной статье рассматривается оценка, которую дает И. Франко Я. Головацкому, не только как известному члену «Руської трійці», но и ученому, популяризатору творчества И. Котляревского, преподавателю украинского языка и литературы во Львовском университете.

ІІІ. МАЙСТЕРНІСТЬ

Н. Й. ЖУК

Майстерність атеїстичної сатири І. Франка

(На матеріалі оповідань «Місія», «Чума»)

У багатогранній творчості І. Франка велике місце посідає сатира — найбільш бойовий і політично гострий вид художньої літератури. Ведучи невтомну і послідовну боротьбу проти капіталістичного ладу, викриваючи антинародний характер його законів, Франко пристрасно і сміливо розвінчував і його ідеологічну основу — релігію, за допомогою якої панівні класи тримали народ у рабстві і покорі. Великий Каменяр розкривав експлуататорський характер усіх видів релігії та служителів релігійного культу, зокрема оголосив нещадну війну католицькому духовенству на чолі з Ватіканом — монархічним центром реакційного мракобісся, найлютішим ворогом свободи народів.

Роки життя і діяльності Франка припадали на той час, коли католицизм особливо активізувався в соціально-політичних питаннях і виконував агресивні плани, скеровані проти православних народів слов'янського Сходу. Інтереси Ватікану тісно перепліталися з інтересами панівних класів Австро-Угорської імперії і польської шляхти, які використовували всі засоби для утвердження свого безроздільного панування на землях Західної України. Франко написав ряд науково-публіцистичних праць: «Католицький панславізм», «Воскресеніє чи погребеніє», «Дві унії», «Соціальна акція, соціальне питання і соціалізм», «Йосиф Шумлянський» та ін., — в яких зривав маску з далекосяжних планів Ватікану, розкривав загарбницький імперіалістичний характер його політики. Активізацію ватиканської реакції він пояснював намаганням католицизму компенсувати експансією на Схід ослаблення своїх позицій у Західній Європі.

Статті І. Франка проти Ватікану та уніатського духовенства викликали шалену лютю у таборі католиків. Ватиканська та уніатська преса зводила різні наклепи на Франка, з амвонів церкви полетіли на нього прокляття, митрополичий наказ забороняв священикам передплачувати ті газети, журнали, в яких друкувалися його твори. Але ні погрози, ні прокляття, ні шпигунські доноси, здійснювані церквою, не могли примусити Франка припинити свою атеїстичну пропаганду. Розвінчуючи шкідливість релігії, агресивні імперіалістичні плани Ватікану в науково-публіцистичних працях, Франко не забував і таку різючу зброю, як сатира. В 1887 р. він опублікував у збірнику В. Лукича «Ватра» оповідання «Місія», а в польському журналі «Przegląd społeczny» (т. III, № 2, 3) — оповідання «Чума». Українською мовою воно було надруковано в «Зорі» (1889, № 13—17). Ці твори є частиною незакінченої трилогії, яка мала називатися «Чорна хмара». Третя частина («Тріумф») залишилася в початкових варіантах. В них Франко з сатиричною гостротою показав, що папські спроби розповсюдження католицизму зазнавали цілковитого краху.

Об'єктом сатири в оповіданні «Місія» є католицький місіонер — патер Гаудентій, присланий Ватіканом у Росію, щоб «навертати невірних єретиків» у католицьку віру. Дуже докладно простежує Франко історію життя патера Гаудентія, починаючи з раннього дитинства. Справжнє ім'я патера — Шимек. Він народився в сім'ї убогого польського «мазура-халупника» Тарнівського повіту. Дитячі роки його проминули в напіврозваленій халупі, в постійній нужді, злиднях і голоді.

З дитячих літ у пам'яті Шимека залишилися тільки два різко контрастні враження: він згадував, як зимою 1846 р. єпископ Войтарович, заблудившись у снігових заметах, потрапив до їхньої хати, що стояла на краю села. Батько Шимека, побачивши такого високопоставленого гостя у своїй убогій оселі, впав на коліна і цілував його заліплені снігом чоботи, а мати з кількох останніх яєць, що були в хаті, приготувала йому вечерю. Голодний Шимек після смачної вечері єпископа влизав ринку. Це єдине світле враження дитинства, що запам'яталося на все життя!

Друге враження страшне. Шимек згадував повстання польських селян проти панства в 1846 р., коли бачив скривавлені панські трупи, розбиті голови, покалічені руки і ноги, чув глухі стогнання і зойки, які виривалися із збитої в купу маси понівечених тіл. Спогади про ці страшні сцени згодом, коли він у єзуїтському колегіумі вивчав темні католицькі догмати, знайомився з жорстокістю католицької інквізиції, породжували бажання прийняти мученицьку смерть за віру.

Рік 1846-й був неурожайним. Основуючись на справжніх фактах із життя селян 1846—1847 рр., Франко за допомогою виразних реалістичних деталей показав страшні картини голоду на селі.

«Страшно, — писав він, — далася в тямку Шимкові та зима; до сі ще гудуть йому в ухах крики і стогнання його братчиків, що просили у родичів хліба, прокляття і сльози матері, ввижається понуре, чорне, мов земля, лице батька. Потисли морози, брати його почали пухнути з голоду, тіло їх зробилось синє. Батько бігав десь-кудись, рідко коли заходив до нещасної хати і час від часу приносив то кусник хліба, змішаного наполовину з м'якиною, котрим усі ділилися, мов манною, то кілька пригорщів зерна... Тямить патер, як раз батько його приніс відкись повну пазуху сирої кукурудзи і випадково якось розсипав її по землі: і жінка, і діти кинулись збирати з землі круглі золотисті зернята, але, притиснені голодом, не могли дожdatись, поки ступа розтовче, а окріп розпарить їх, і, збираючи зернята, покvapно, мов злодії одно перед одним, пхали їх у роти і хрупали, мов не знати який присмак, поки батько, побачивши се, з лютості не почаствував їх ременем»¹.

Під впливом повального голоду село дійшло до канібалізму, — почалося людоїдство, були випадки, коли батьки різали і їли власних дітей. Батьки Шимека, втративши від голоду всякі людські почуття, також зарізали і з'їли своїх старших синів. Черга вже доходила до нього, Шимека, але хтось із сусідів повідомив поліцію про те, що діється в цій родині. Батьків заарештували, а Шимека віддали в біскупську школу, з якої він згодом потрапив у школу патерів-єзуїтів.

Франко не випадково змалював страхітливі картини дитинства патера Гаудентія. Цим він хотів наголосити, що такі умови життя вже з ранніх років притупляли свідомість, витравлювали людяні почуття, призвичаювали до жорстоких вчинків. Саме тому Шимек легко піддавався католицькому вихованню і не лише сприйняв темні католицькі догми, але й сам став активно їх пропагувати. Перетворившись у фанатика католицької віри, «з ентузіазмом молодця і з головою, набитою

¹ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. II. К., ДВХЛ, 1950, с. 139. Далі посилаємось на це видання, зазначаючи в тексті том і сторінку.

єзуїтськими схоластичними премудростями», але, як іронічно зауважує письменник, «з практичним досвідом десятилітньої дитини» патер Гаудентій вирушив з Риму за завданням Ватікану в уніатське село насаджувати католицьку віру.

Для комічного зображення місії Гаудентія Франко використовує різні засоби, серед яких важливе місце відведене глибокому психологічному аналізу думок, переживань патера. У даному оповіданні такий аналіз служить засобом гострого сатиричного викриття.

Потрапивши в незнайомі місця, не знаючи місцевих звичаїв, Гаудентій відчув, що його сковує страх. Зустрівшись із селянами, він переконався, що вони цікавляться не його проповідями, не суттю самої релігії, а лише обрядами, до яких звикли з давніх часів. Місія його була таємною. Ховаючись від урядових властей, патер змушений був провести ніч у пустій холодній хаті підляського села. З тонкою іронією Франко розкриває переживання патера, що залишився сам у брудній хаті, його страх перед загрозою викриття. Іхав він з Ватікану з твердим переконанням і готовністю в разі потреби навіть умерти мученицькою смертю за релігію, а потрапивши в холодну, задимлену селянську халупу, відчув огиду до твердої постелі, солом'яної подушки і грубої верети.

«Немов посолений пискір, — пише Франко, — вився патер на твердих дошках; зразу старався вмовити в себе, що все те — заслуга перед богом, що все те — терпіння, нерозлучні з усяким великим ділом, з апостольством. Він навіть на хвилю уявив себе древнім аскетом, що прикладає хробаки до розгноєної рани з словами: «Іжте, що вам бог призначив» (II, 157).

Проте така філософія не могла заспокоїти патера. Його уявлення про мучеництво як величний подвиг почали розвіюватися. Зустрівшись із першими труднощами на шляху своєї місії, він відчув, що побожний настрій зникає, замість нього з уст зриваються «зовсім не побожні прокляття».

Змучений холодом і важкими переживаннями, патер все-таки ліг на солом'яну постіль з таким почуттям, немов лягає на тортури, і забувся коротким тривожним сном. Уві сні його мучили жахливі кошмари. Йому снилося, що якась страшна потвора з наставленим на нього жалом намагається проковтнути його, а він тікає і, втративши останні сили, падає на землю. Прокинувшись від болю, він побачив, що справді лежить на землі, куди, як виявилось, скотився зі своєї постелі і, падаючи, вдарився головою об прилавок.

Трагічні переживання патера викликають не співчуття, а сміх. Він виступає перед читачем жалюгідним і нікчемним, незважаючи на свої непомірно великі претензії — стати активним і безстрашним католицьким місіонером. Докладно змальовуючи «пригоди» патера, його кошмарні марення уві сні, його «політ» з ліжка на землю, Франко зривав машкару напускної величності, якою хитрий єзуїт хотів прикрити власну боягузливість.

Вранці патер виразно відчув, що в нього не вистачить сил зворушити душу темних і вбогих селян своїми проповідями. Від пережитого страху він отупів, думки кудись розтікалися і не могли зосередитися на головному. Переконалий католик-місіонер почав втрачати твердість духу. «Сірий, млистий, понурий ранок», що настав після тривожної ночі, ще більше посилював тривогу і непевність у душі патера.

Місія його тривала недовго. Побувши тільки один день у селі і злякавшись арешту, він безславно тікає через кордон у Польщу. Змальовуючи цю вимушену втечу єзуїта, Франко увесь час фіксує увагу читача на його душевному стані. Ідучи через ліс, патер роздумував над своїм життям. Його тривожили питання: «Куди се я тягнуся? За

чим? В якій цілі? Для чиеї користі? В уяві поставали в чорних сутанах єзуїти, які, немов чорна хмара, сунули на Схід, на Північ, завойовуючи під свій вплив усе нових і нових людей, насаджуючи католицьку релігію «ad maiorem dei gloriam» (для більшої слави бога). З гордістю відчув патер Гаудентій і себе частиною цієї грізної сили, сміливим солдатом «ecclesia militans» (воюючої церкви). Ці уявлення раптово витіснялись іншими. Йому ввижалося, що на боротьбу з єзуїтами підіймається якась велетенська сила нових лицарів і з тисячних уст прямо йому в лице роздається оглушаюче: «Не твоя перемога! «Ratio vincit» (II, 165—166).

Роздуми патера увесь час переплітаються з майстерно намальованою картиною нічного лісу, велетенські дерева якого підсилювали почуття страху, а крик сови, зливаючись із протяжним стогоном вітру, будив «якусь дивну неописану тугу». Патер намагається побороти цю тугу честолюбними мареннями про свій героїчний подвиг місіонера. Щоб надати більшої урочистості цим маренням, Франко навмисне в його внутрішній монолог включає церковну латинську лексику. Ця урочистість допомагає краще висміяти зарозумілу гоноровитість патера.

Із напівсонного марення патера вивів різкий удар по плечах прикордонного вартового. Переляканий на смерть, патер упав у солому і раптом відчув на обличчі кров. Йому здалося, що він смертельно поранений і його життя приходить кінець. Коли ж небезпека минула, візник переїхав кордон і зсадив непритомного патера з воза, виявилось, що він зовсім не поранений, а кров текла в нього з носа, подряпаного соломинкою.

В основі своєї ця картина глибоко викривальна. Сміливий вояк «ecclesia militans» ганебно тікає, забувши про свою місію. Замість того, щоб рятувати чужі душі, рятує свою власну. Перелякавшись прикордонного вартового, втрачає притомність і готується вмерти не від смертельної рани, а від того, що соломинка подряпала йому ніс. Так безславно закінчилася перша місія патера Гаудентія!

Герой оповідання «Чума» — той же патер Гаудентій. Через свій невдалий місіонерський похід, переживши таке «блискуче посрамлення», він став посміховиськом в середовищі єзуїтів і здобув славу «якогось дурнуватою». Та в голові «дурнуватою» патера виношувалися нові плани поширення католицизму на Сході. За зовнішнім юродством приховувався спритний шпигун і хитрий політикан. У розмові з настоятелем Тернопільського єзуїтського монастиря він викладає програму папи Урбана про велику місію католицизму на Сході. За цією програмою Галичині відводилася роль плацдарму в наступі католицизму на слов'янські землі. Патер Гаудентій задумав позбавити в Галичині греко-уніатську церкву автономії і утвердити католицизм «sans phrase», тобто — без застережень, бо «автономія, нейтральність в часі боротьби, — на його думку, — се ж те саме, що зрада» (II, 175), а після цього почати дальшу боротьбу з народами Сходу. Патер Гаудентій, живучи в монастирі, займався шпигунством, доносами і став небезпечним навіть у своєму середовищі.

Намагаючись переконати настоятеля конвенту в доцільності своїх планів, він говорив усе швидше і швидше, немовби хотів, як іронічно зауважує письменник, «випалити все одним подихом повітря». Від швидкої мови та нервового збудження обличчя його покрилося краплями поту, «а в кутках рота повиступали шматки білої піни». Вся його постать і улесливо принизлива поведінка викликала в настоятеля монастиря почуття відрази. Під час розмови з Гаудентієм він зрозумів, що має справу з хитрим лицеміром і небезпечним шпигуном, агентом «доволі великого розміру», особистим ворогом, який посягає на його становище. Наслідки шпигунської діяльності Гаудентія вже відчува-

лися: «Ні з того, ні з сього двох патерів перенесли з Тернополя до якогось гірського монастиря в Тіролі, що вважався місцем карної висилки, а замість них прислали двох нових. Від тої пори немов мішок розв'язався з усякими виговорами, реколекціями і іншими прикростями, що так і сипалися з Кракова на нещасний тернопільський конвент» (II, 170).

Настоятель монастиря (пріор), переконавшись, що перед ним — лицемір і донощик, не приховував почуття презирства до Гаудентія і, усвідомлюючи, що викритий шпигун для нього не може бути небезпечним, давав йому відчуття своєї зневаги. Він попередив усіх мешканців монастиря про шпигунську діяльність Гаудентія, про необхідність триматися з ним офіційно й обережно, ні в якому разі не вступати в одверті розмови, не звіряти йому своїх думок.

Після розмови з пріором, патер Гаудентій відчув себе в атмосфері загального бойкоту і в безсилій люті стискав кулаки, чекаючи слушного часу, щоб «віддячити» ненависному пріору. Пріор же щодня під час обіду садив Гаудентія напроти себе і, не говорячи до нього ні слова, пронизував його іронічним поглядом. Ці спільні обіди перетворювалися для Гаудентія в прилюдне позорище, в суцільні муки. «Ложка страви не йшла йому в рот, кожний шматок хліба кусав він так, як би їв своє власне тіло, а з обіду вертав весь спітнілий, задиханий, розбитий» (II, 181).

Так перед читачем вимальовується огидний образ підступного єзуїта, небезпечного ворога навіть для таких же католиків, як він сам. Щоб надати сатиричній гостроті цьому образу, Франко ставить його в комічні ситуації, нагромаджує негативні деталі для характеристики, з-поміж словесно-образних засобів найчастіше використовує порівняння, епітети зниженого семантичного значення. Мова Гаудентія «неголосна і однотонна». Вона нагадувала «бренькіт великих мух на шибках вікна» і притупляла свідомість слухача, заколисувала його до сну. Серед членів конвенту патер зажив слави «Якіма-просторіки». Він часто розповідав їм про свою злополучну місію — «подвиг», доводячи всіх до «невдержаного реготу». Свої розповіді він завжди супроводжував трагічними жестами — «кривлявся і кулився, як півтора нещастя», і, запалюючись, то блід, то тремтів, то хлипав, викликаючи цим ще більший сміх у присутніх. Удаючи з себе «дурнуватого», він переслідував певні цілі. Його юродство було зручною машкарою, яка допомагала приховувати шпигунську роботу і виконувати війовничі плани Ватикану.

Важливу роль у сатиричному змалюванні образу Гаудентія відіграє також його портретна характеристика. В нього «втріщені очі», «отворений до половини рот, покритий у кутках шматками білої піни», «скривлені уста». Коли говорить, то для більшого ефекту стоїть деякий час із «розпростертими руками». Ці влучні і яскраві деталі зовнішнього вигляду патера доповнюють характеристику його почуттів, прагнень, думок і викликають у читача негативні емоції відрази та огиди.

Розробивши практичні заходи здійснення своїх експансіоністських планів, патер Гаудентій відправився в село Товстохлопи запроваджувати їх у життя. Але й друга його місія, як і перша, зазнала цілковитого краху.

У розмові з попом цього села Чимчикевичем він тримався зверхньо, висловлював незадоволення поведінкою селян, які вступили в боротьбу із шкільним інспектором за його грубе ставлення до вчителів і учнів. Не знаючи, як позбутися такого інспектора, селяни вирішили краще відмовитися від такої школи, де принижувалася людська гідність. «Прості хлопські викрути! — обурено кричав Гаудентій. — Ще

чого не ставало, щоб кождий урядник старався подобатись своїм підданим! Сього таки забагато!» (II, 187). Цей одвертий випад проти селян виразно показав експлуататорську природу «смиреного» служителя католицької церкви, замаскованого ворога трудящих.

Селяни, дізнавшись про приїзд такого католицького місіонера, вирішили бойкотувати його. Він не зміг виголосити перед ними своєї старанно підготовленої промови, бо його не побажали слухати. Піп Чимчикевич не дозволив йому виголосити промову в церкві. Одержавши від старости дозвіл промовляти біля церкви в неділю, Гаудентій змушений був чекати закінчення церковної служби. З надгробного кам'яного постаменту він приготував собі для промови амвон і, стоячи на ньому, «з полискуючим на сонці гладко виголеним тіменем, — берет він забув узяти з собою, — здавався високим, як придорожній стовп, і грізним, мов мара» (II, 196).

Гіперболізовано негативними порівняннями патера з придорожнім стовпом, з марою Франко сатирично знижував образ, надавав йому комізму. Ситуація була теж комічна. Даремно простояв патер кілька годин під гарячим промінням сонця. Селяни не виходили його слухати. В гніві патер позбувався релігійного екстазу, заледве стримувався, щоб не вилаятися голосно, і відчував страшно втому, побоюючись сонячного удару. Проте злізти з амвону він не наважувався, бо на нього зі сміхом поглядало кілька жінок і дітей, що заради цікавості вийшли з церкви і стояли перед патером.

Нарешті дочекався Гаудентій кінця церковної служби, яку навмисне затягував Чимчикевич. Селяни, не поспішаючи, виходили з церкви і, насміхаючись над патером, оточували амвон з усіх боків. Але й тепер не зміг патер вимовити ні слова, бо з наказу Чимчикевича голосно дзвонили дзвони і заглушали людський голос. На раздратоване запитання Гаудентія, чому дзвонять дзвони, селяни, сміючись відповідали: «Чуму проганяємо!».

Осоромлений патер змушений був покинути свій амвон і під голосний регіт усіх присутніх ганебно тікати з села. Його розгнівана постать мала жалюгідно комічний вигляд. Сідаючи на бричку, що вже запряжена чекала на нього біля церковної огорожі, патер «стиснутим кулаком погрозив в сторону попівства і злосливо проворкотав: «Почекай ти, стари шизматіку, я тебе науче!» (II, 199). Так безславно закінчилась і друга місія вірного слуги католицької церкви.

Комізм становища патера Гаудентія посилював Франко і за допомогою пейзажу. Ясний погожий день, безхмарне небо, палаюче проміння сонця ще краще відтіняли огидну постать Гаудентія, одягнену в чорну сутану і подібну на якусь страшну мару. В спілці з селянами немовби виступала і природа, допомагаючи їм позбутися непрошеного гостя.

Сатиричні оповідання І. Франка «Місія» і «Чума» яскраво і переконливо розкривали агресивні наміри католицького духовенства на чолі з Ватиканом. Франко розумів, що західноєвропейські імперіалісти, використовуючи ідеологію католицизму, намагалися поневолити слов'янські народи, і застерігав слов'ян від небезпеки, яку ніс католицизм, кликав на боротьбу з ним.

Атеїстична сатира Франка має велике значення і для нашого часу. Пристрасне слово письменника-революціонера продовжує служити радянському народу і всім волелюбним народам у боротьбі проти сучасної імперіалістичної буржуазії, яка бере на озброєння різні види реакційної ідеології, і в першу чергу релігію.

МАСТЕРСТВО АТЕИСТИЧЕСКОЙ САТИРЫ И. ФРАНКО

Резюме

На материале рассказов «Миссия» и «Чума» в статье рассказывается о мастерстве атеистической сатиры И. Франко. Для раскрытия остро сатирического образа священника Гаудентия писатель щедро пользуется глубоким психологическим анализом мысли героя. Рисуя отвратительный образ иезуита, автор ставит его в различные комические ситуации, накапливает отрицательные детали, соответствующие тропы и фигуры. Анализируемые сатирические рассказы Франко убедительно раскрывали агрессивные цели католического духовенства во главе с Ватиканом и не потеряли своей актуальности и сегодня.

Українська сатира та гумор кінця ХІХ—початку ХХ ст. в оцінці І. Франка

Питання сатири й гумору в естетиці І. Франка, літературознавця і літературного критика, цікавили багатьох дослідників його творчої спадщини, зокрема О. Білецького, П. Колесника, А. Халімончука, І. Дорошенка, І. Чечота. Однак погляди І. Франка на сатирико-гумористичну творчість українських письменників кінця ХІХ—початку ХХ ст. ще не стали предметом спеціального вивчення. Наша стаття є спробою з'ясувати у найбільш загальних рисах ставлення Каменяра до прогресивної української сатири кінця ХІХ—початку ХХ ст. та до антиреалістичного напрямку в сатирі, зокрема різних підробок під сатиру.

У статті «З історії «москвофільського» письменства в Галичині» (1899 р.), формулюючи вимоги до мистецтва комічного, І. Франко відзначав, що сатира — це гостра зброя політичної боротьби. На його думку, вона мусить бути глибокоідейною та цілеспрямованою і ґрунтуватися на чітких класових переконаннях митця¹. Ці міркування й характеризують концепцію І. Франка як дослідника української сатири.

І. Франко усвідомлював, що процес становлення сатиричного напрямку в літературі проходить у тісному зв'язку з розвитком народної сатири — гострої зброї трудящих у боротьбі проти ворожих сил, невичерпного джерела для сатиричної творчості письменника. Досконалу майстерність і дійову впливовість народної сатири критик вважав за вияв високого рівня розвитку політичного самопізнання українського народу, за фактор, що свідчить про критичне сприйняття «суспільного ладу чи громадського устрою»². «...Елемент гумористично-сатиричний, — підкреслював І. Франко, — дуже багатий у нашого народа, його гострий дотеп, його сльозами проблискуючий сміх послужив за основу безсмертним творам Николи Гоголя, сплотив знамениті Квітчині повісті: «Салдацький патрет», «Конотопську відьму» й інші твори»³.

Гумор, сатиру, гострий дотеп критик вважав невід'ємною ознакою кожного справжнього таланту, характерною особливістю його стилю⁴. Симптоматично, що І. Франко відносить гумор до характерних ознак художньої манери Лесі Українки, вважаючи його джерелом глибокого оптимізму творів поетеси. Гумористичний тон «Давньої казки», зауважує він, є «джерелом живості і принади» цього твору, «головною основою» його «високої стійності», «наскрізь здорової, погідної і повної життєвої радості» самої поетеси⁵.

¹ Літературно-науковий вісник (далі — ЛНВ), 1899, т. VIII, кн. X, с. 14—15.

² І. Франко. Сербські народні думи і пісні. — «Друг», 1877, № 6, с. 109.

³ «Друг», 1876, ч. 20, с. 318.

⁴ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVII. К., ДВХЛ, 1955, с. 251.

⁵ Там же.

І. Франку імпонувала національна самобутність⁶ таланту сатирика-демократа В. Самійленка, аналізу особливостей сатирико-гумористичного зображення дійсності у творчості якого він присвятив кілька статей і відгуків. Самійленкові «сатиричні куплети, писані на взір французького *chansons* Беранже, — зауважує критик, — блискотять правдивими перлами щирого гумору. Хто не тямить його «Горя поета», «Ельдорадо» або прегарної сатири «На печі», що явилась немов *Saggen saeculare* українського неробства і псевдопатріотизму»⁷.

На думку І. Франка, через будь-який різновид комічного (буде то сатиричне чи гумористичне зображення) має просвічуватися глибокий внутрішній зв'язок явищ дійсності, об'єктивно існуючі життєві процеси. Аналізуючи збірку гумористичних творів В. Винниченка «Краса і сила» (1906), він критикував оповідання за недостатнє мотивування комічного та убогість змісту⁸. Таке твердження, до речі, перегукувалося з думкою Лесі Українки про ці твори. У статті «Винниченко» вона характеризувала гумор його оповідань як «неглибокий, чисто зовнішній, такий, що не проникає в сутність явищ...»⁹.

Проблему художньої досконалості того чи іншого сатиричного або гумористичного твору, його впливової сили І. Франко завжди пов'язував з проблемою типовості у реалістичній літературі, з тим, наскільки глибоко митець відображає правду життя. Питання майстерності письменника-сатирика і гумориста, специфіки художньої форми його творів для І. Франка набували особливого значення у зв'язку з надзвичайною складністю змісту художніх творів. Доречно підкреслити, що в багатьох своїх статтях і рецензіях з питань розвитку української, російської та західноєвропейських літератур він послідовно проводить думку, що лише суспільно-вагомий зміст може забезпечити майстерність його втілення у високохудожню форму. Ось чому, будучи дуже уважним до проблем майстерності, І. Франко, наприклад, із захопленням відгукувався про новелістичну форму творів В. Стефаника, називав його «паном форми» і висловлював критичні зауваження щодо невірності форми окремих сатиричних оповідань Леся Мартовича, підкреслював, що в них «виступають зайві епізоди, а деколи вичислювання бувають такі накопичені, що творять карикатуру»¹⁰.

Загалом же І. Франко високо оцінив художню творчість видатного майстра соціальної сатири Л. Мартовича, у творах якого його вражало самобутнє і правдиве відтворення «іронії долі, що панує над людиною», типовість обставин, у яких вона живе. На думку критика, гостровикривальний, розмаїтий за граціями, сміх у поєднанні з глибокою спостережливістю явищ дійсності є характерною рисою «наскрізь оригінальної, легкої й далекої від будь-якого шаблону»¹¹ манери талановитого сатирика. Високо цінував І. Франко художню творчість таких самобутніх талантів, як Панас Мирний, М. Коцюбинський, Леся Українка, Олена Пчілка, О. Маковей, В. Самійленко та інші письменники. У творах цих різних за художньою манерою майстрів слова йому імпонували й оригінальне висвітлення суспільної проблематики, і

⁶ Іван Франко. Володимир Самійленко. — У кн.: Володимир Самійленко. Україні. Львів, 1906, с. V.

⁷ Іван Франко. З останніх десятиліть XIX в. — ЛНВ, 1901, т. XV, кн. IX, с. 120.

⁸ ЛНВ, 1907, т. XXXVIII, кн. IV, с. 139—140.

⁹ Леся Українка. Твори в дванадцяти томах, т. XII. Київ—Харків, «Книгоспілка», 1930, с. 246.

¹⁰ Матеріали до вивчення історії української літератури, т. IV. К., «Радянська школа», 1961, с. 287.

¹¹ Ivan Franko. Die Ukrainische (Ruthenische) Literatur... — «Aus fremden Zungen», 1901, Heft 8, S. 382—383.

багатство засобів типізації, і майстерність її втілення у високомистецьких образах.

Чи не першим серед літературних критиків І. Франко звернув увагу на виразні елементи комічного у прозі Олени Пчілки, вказав на самотність її художньої манери: «...Мов на свіжорозцвітаючій луці оддихаєш, так якось любо стає, читаючи Ваші оповідання, а коли де-не-де Ви й сатиру підпускаєте, то й вона така ж делікатна, мила та зграбна, мов та вода погожа в гарячу днину»¹². Справді, такі оповідання Олени Пчілки, як «Півтора оселедця», «Збентежена вечеря», «Рятуйте», «Пожди, бабо, нових правів» є оригінальними зразками соціально-побутової сатири, де майстерність психологічних характеристик персонажів поєднується з виразними сатиричними нотами (показовий щодо цього іронічно-сатиричний колорит у «Збентеженій вечері»).

Розглядаючи реалістичні повісті А. Чайковського «Олюнка» та «В чужім гнізді», Франко вбачав їх позитивну ознаку саме у поєднанні легкого гумору із вірно схопленими деталями життя. Критик прихильно відгукувався також про «крізь сльози всміхнуті нариси» співця «галлицької «Каліфорнії» С. Коваліва.

У дусі вимог революційно-демократичної естетики Франко визнає місце в сатиричній літературі кінця XIX—початку XX ст. Осипа Маковея, «талановитого новеліста і поета», манера письма якого «відзначається легким і незловивим гумором»¹³. Саме «окрашеність гумором» і «старання обробленість»¹⁴, на думку критика, то найприкметніші риси «розумних і талановитих» творів цього митця, одного з «найвидатніших робітників» на полі письменства.

Значно стриманіше, з певною дозою критицизму І. Франко характеризує внесок в українську літературу прозаїка Вячеслава Будзиновського, недолік оповідань якого критик бачив у тому, що вони позначені «певною буршікозною бравурою та недбалістю в тоні і зверхній формі»¹⁵. Це стосується оповідань «Дурна гуска», «Як вони сміли», «Не такий, як інші»¹⁶. Дещо виходять за межі такої оцінки побудовані на життєвій основі оповідання цього ж автора «Діряві черевики», «Пиші пропало», які характеризуються трагікомізмом зображуваних явищ дійсності.

Ствердження І. Франком дійової ролі передової сатири у соціально-визвольній боротьбі трудящих органічно поєднувалось із захистом позицій реалізму в українській літературі, з послідовною боротьбою проти принципів ідеалістичної естетики, тих принципів, які розвінчували й Салтиков-Шедрін та інші представники передової суспільно-політичної та естетичної думки. Критикуючи ліберальних письменників, що підміняли суспільну проблематику творів різними курйозами, потішанням над вадами окремих людей, Салтиков-Шедрін писав: «Письменники, яких ігнорують, але які не бажають, щоб їх ігнорували, вдаються до зовнішнього комізму, як до єдиного доступного для них засобу потішити найшановнішу публіку»¹⁷. Цей антиреалістичний напрям у сатирі Шедрін характеризував як «комедійно-панталонно-колоніальний» і поліцейський¹⁸.

¹² Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XX, с. 292.

¹³ Іван Франко. Южнорусская литература. — Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона, т. XLI. СПб, 1904, с. 324.

¹⁴ Іван Франко. З останніх десятиліть XIX в. — ЛНВ, 1901, т. XV, кн. IX, с. 128.

¹⁵ ЛНВ, 1901, т. XV, кн. IX, с. 128.

¹⁶ Вячеслав Будзиновський. Серце. Оповідання. Львів, 1900.

¹⁷ Н. Щедрин. (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч. т. V. М., ГИХЛ, 1937, с. 127—128.

¹⁸ М. Е. Салтыков-Щедрин. О литературе и искусстве. М., «Искусство», 1953, с. 277.

Глибоке розуміння шкідливості безідейного «комікування» послідовно виявляє також Іван Франко. Критичний виступ проти такої тенденції у сучасній йому українській літературі був для нього формою боротьби проти проповідників «чистого мистецтва», засобом відстоювання позицій матеріалістичної естетики. Саме пафосом утвердження прогресивного напрямку в українській літературі початку ХХ ст. сповнені такі гостровикривальні, написані з сатиричним блиском статті Франка, як «Наша поезія в 1901 році»¹⁹, «З поетичної ниви»²⁰, «Маніфест Молодої музи»²¹ та інші, в яких засуджувалися низькопробні твори, реакційні літературні напрямки.

Запорукою впливової сили художнього твору критик вважав його високу ідейність, а тому постійно вимагав від письменників дбати про поступову тенденцію²², такий ідеал, який би впливав з засад прогресивного світогляду. В уже згадуваній статті «З історії «москвофільського» письменства в Галичині» Франко наголошував, що митець має стояти вище від тих поглядів і інтересів, які він малює, «щоб у него в душі було щось своє, високе і святе, чим би він справді дорожив»²³.

Саме цих вищих поглядів та інтересів Франко і не знаходив у різних підробках під сатиру²⁴, які були далекі від соціальної чи політичної проблематики. Так, рецензуючи декадентський збірник поезії «В такій хвилі» (1902) Остапа Луцького, він називає його нісенітницею на тій підставі, що інтереси автора не виходили за межі розповіді про «незгінний біль», «змерзлих филь стурбовані гребені», про «кроваві зимні сльози» й «інші песимістичні та розпучливі причадаля, якими начинені його поезії»²⁵. Іронічного викриття автора цього псевдореалістичного твору критик досягає, зокрема, дотепним обігруванням заголовка книги: «...Я скажу, «в такій хвилі» можна не раз зробити дурницю, але у кого «такі хвилі» повторяються хронічно, тому легко собі здобути репутацію несерйозного чоловіка»²⁶.

Псевдо-сатиричні писання розвінчуються Франком і в циклі рецензій «З нашої поетичної ниви» (підписані псевдонімом «vīvus»²⁷). Засобами дошкульної іронії тут викривається претензійний зміст збірників «Дудар» і «Епопеї» попа Якова Зробека, що прагнув випробувати свої здібності в галузі сатири. Відсутність скільки-небудь значного змісту, неувага до форми, на думку рецензента, вбивають у читача інтерес до цих творів. Тому глумливо-іронічний тон характеристики Зробекової «творчості» сприймається як доцільна закономірність. «...О. Зробек занадто великий артист, щоб мав оповідати своє життя попросту як автобіографію», — знайомить критик із задумом автора «Епопеї». При цьому додає, що Зробек вибирає з життя «головні моменти і обливає їх усіми чарами свого генія, робить з них твори штуки. Се також буде в своїм роді епопея, коли дасть Бог авторові довести її не скажу вже до кінця, бо кінець, то смерть, а се вже мусить по нім описати хтось інший, але бодай до передостаннього розділу, тут маємо на разі лиш три розділи, з яких кожен зазначений якимось

¹⁹ ЛНВ, 1902, т. XVII, кн. I.

²⁰ ЛНВ, 1906, т. XXXIII, кн. II.

²¹ «Діло», 1907, № 263.

²² І. Франко. Література, її завдання і найважливіші цілі. — «Молот», 1878, № 7, с. 215.

²³ ЛНВ, 1899, т. VIII, кн. X, с. 14.

²⁴ Грунтовний літературно-критичний аналіз окремих виступів на цю тему дав І. Дорошенко в монографії «Іван Франко — літературний критик». (Вид-во Львівського ун-ту, 1966, с. 130—170).

²⁵ ЛНВ, 1906, т. XXV, кн. VII, с. 180.

²⁶ Там же, с. 181.

²⁷ ЛНВ, 1906, т. XXXIII, кн. II, с. 374—385.

чудом: у першій автор замерз на леду, у другій був утоплений злобною рукою у виру Стирця, а в третій...»²⁸

І. Франко потішається над авторовими порадами, як стати письменником, картає його фальшиву філософію, недолугі претензії створити щось сатиричне. Дошкульно висміює він і «незугарне віршування якогось безіменного галицького чи буковинського сатирика-графомана, зложене з самих шаблянових і пустих фраз...»²⁹.

Не був І. Франко байдужим і до декадентського збірника поезій «Мелодії» (1903) М. Глушкевича, за «драстичною» назвою якого ховалося намагання автора, крім ліричних, дати твори «потішального» гумору. Критик піддав гострому осуду «безгрунтовність і штучність» змісту книжки, автор якої, за його словами, «дійшов до повної безнадійності»³⁰.

Обстоюванню реалізму, ідейності та народності сатири І. Франко підпорядковував не тільки критичні статті та рецензії, а й свої пародії, як-от: «Вільні вірші», «До музи», «Хлібороб», «Де єсть руська вітчизна», вірш-посвята до поеми «Лісова ідилія» та інші. Вони спрямовані проти тих, хто зображував тогочасну дійсність у рожевих тонах, хто не визнавав за сатирою її важливої суспільної ролі.

У вітчизняному літературознавстві Франко першим серед теоретиків і критиків правильно визначив суть новаторства і місце в літературному процесі сатиричного доробку таких прозаїків, як М. Коцюбинський, Л. Мартович, О. Маковей та ін. Водночас він піддав нищівному осуду епігонське наслідування всесвітньовідомих майстрів комічного, визначних сатириків — І. П. Котляревського і Т. Г. Шевченка. Звідси його непримиренна позиція до Луцького, Зробека та інших авторів псевдосатиричних творів. Він був послідовним борцем проти «шукачів чистої краси», тих, хто відстоював гасло «сатири для сатири».

Ф. М. БЕЛЕЦКИЙ

УКРАИНСКАЯ САТИРА И ЮМОР КОНЦА XIX—НАЧАЛА XX ВЕКА В ОЦЕНКЕ И. ФРАНКО

Резюме

Взгляды И. Франко на сатирико-юмористическое творчество украинских писателей интересовали многих исследователей, хотя и не стали предметом специального изучения. Настоящая статья — это попытка раскрыть в наиболее общих чертах отношение И. Франко к прогрессивной украинской сатире конца XIX—начала XX века, а также к антиреалистическому направлению в сатире, в частности к различным подделкам под сатиру; это попытка показать, как Великий Каменяр защищал реализм, идейность и народность сатиры, критикуя эпигонское подражание всемирно известным мастерам комического — И. П. Котляревскому и Т. Г. Шевченко.

²⁸ ЛНВ, 1906, т. XXXIII, кн. II, с. 375.

²⁹ ЛНВ, 1906, т. XXXIV, кн. XI, с. 164.

³⁰ ЛНВ, 1906, т. XXXIII, кн. II, с. 385.

„Пісня поета“ із поеми Байрона „Дон-Жуан“ у перекладі І. Франка

Іван Франко, як відомо, високо оцінював поему Байрона «Дон-Жуан», яку Гете у свій час назвав найгеніальнішим поетичним твором XIX століття. Що ця поема була предметом постійної уваги Каменяра, видно хоча б з того, що в його особистій бібліотеці знаходився її німецький переклад О. Гільдемайстра¹. Деякі свої спостереження над поемою, зокрема над образом її головного героя, український поет виклав у статті «Лорд Байрон». За Франком, «Дон-Жуан» — «се немов відмолоджений «Чайльд-Гарольд», без трагіки, без понурого розчарування, гарячий, палкий, готовий любити та при тім неподатливий, як тамтой»². В іншій статті він писав: «Та не забуваймо, що Байрон в дигресії свого Дон-Жуана вложив усю свою гігантську особистість і огнистий протест усього його покоління супроти гнету реакції»³.

Цікавим і вартим уваги є факт звернення Франка-перекладача до відомої «Пісні поета» із третьої частини поеми, в якій англійський романтик ганьбить «підлі невільничі руки». Органічно вплітаючись у тканину твору, «Пісня поета» і своєю внутрішньою структурою, ритміко-мелодійною організацією, і своєрідним трактуванням теми свободи Греції може сприйматися читачем як самостійний твір. На нашу думку, Франко звернувся до цього уривка саме тому, що він дає ключ до розуміння магістральних тем поезії Байрона. Висловлюючи палку любов до поневоленого грецького народу, англійський поет закликає греків згадати славні діла своїх предків і виступити на боротьбу проти турецьких загарбників. Пісня ця, за висловом сучасного англійського дослідника творчості Байрона, — «гімн свободі, кращий зразок Байрової громадянської поезії»⁴. Це — ліричний монолог героя з його роздумами про минуле і сучасне Греції.

Вперше Франків переклад був опублікований 1895 р. в журналі «Зоря» під назвою «Новогрецька пісня». Він засвідчив, як великий Каменяр уважно вивчав творчий метод Байрона, як глибоко розумів високі громадянський пафос його поезії. Поеднуючи в собі риси поета і вченого, Франко зумів до тонкощів збагнути ідейне багатство твору. «Пісня поета» містить у собі чимало ремінісценцій з історії Стародавньої Греції та античної літератури, а також реалій, осмислити які іноді досить трудно. У творі Байрона багато власних назв як міфологіч-

¹ Інститут літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР. Особиста бібліотека І. Франка, № 1126.

² І. Франко. Лорд Байрон. — У ки.: Взорн поезії і прози. Львів, 1894, с. 378.

³ І. Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVIII. К., Держлітвидав, 1955, с. 304.

⁴ Andrew Rutherford. Byron. A Critical Study. Edinburgh—London, 1961, с. 194.

них, так і географічних. Тут маємо: The Scian and the Teian muse (Теоська і Хіоська музи), Marathon (Марафон), Salamis (Саламінські скелі), Thermopylae (Фермопіли), Samian wine (Самоське вино), Scios wine (Хіоське вино), Bacchanal (Бакханал), Pyrrhic dance (Пірровий танець), Pyrrhic phalanx (Піррова фаланга), Cadmus (Кадм), Polycrat (Полікрат), Miltiades (Мільтіад), Suli's rock (Сулійські скелі), Franks (франки) та ін.

Тільки широка ерудиція, науковий підхід до оригіналу дозволили Франкові здійснити повноцінний, доступний широким читацьким колам переклад цього твору. Франко передав дух, загальний настрій оригіналу, надавши при цьому своєму перекладові природності поетичної інтонації.

Починається твір апострофою — схвильованим звертанням до островів Греції, чудового краю, де процвітало «мистецтво війни і миру», де лунали пісні Сапфо. Але все це зникло, і «сонце одно лиш зісталось без зміни»:

The isles of Greece, the isles of Greece!
Where burning Sappho loved and sung,
Where grew the arts of war and peace, —
Where Delos rose, and Phæbus sprung!
Eternal summer gilds them yet,
But all, except their sun, is set⁵.

У перекладі Франка:

Острови, острови на грецькому морі,
Де спів чародійський Сапфони дзвенів,
Де штука цінилась в утіхах і в горю,
Де Делос пишався, де Феб з'явив!
Ще вічна весна золотить ті країни,
Та сонце одно лиш зісталось без зміни⁵.

Як бачимо, дещо змінився розмір вірша: в оригіналі чотиристопний ямб із суцільними чоловічими римами, в перекладі — амфібрахій. Але поет зберіг строфічну будову вірша і порядок римування: а в а в с с. Та для Франка головне інше — передати думки і образи оригіналу і по можливості відтворити його ідейно-стильову атмосферу. Чимало рядків поезії перекладено близько до тексту першотвору. Порівняймо:

The heroic lay is tuneless now.
You have the Pyrrhic dance as yet,
Where is the Pyrrhic phalanx
gone?
A land of slaves shall never
be mine.

Давно вже геройська арфа розбилась.
Ще Пірровий тан ви танцюєте нині,
Де ж Піррова тая фаланга у вас?

Країна рабів — не моя вітчизна!

В тих випадках, коли точний переклад неможливий, Франко знаходить поетичні еквіваленти до образів оригіналу. Описуючи красу грецьких островів, Байрон говорить, що «їх ще золотить вічне літо» (eternal summer gilds them yet). Ця яскрава колористична характеристика не випадкова, вона відтворює поетичну атмосферу Греції. І. Франко досить вдало передав цю характеристику, вживши замість англійського summer (літо) слово «весна». До речі, в сучасному високохудожньому російському перекладі Т. Гнедич маємо аналогічну заміну:

Блестит над Аттикой весна,
Но тьмою жизнь омрачена⁷.

⁵ Вугон. Don Juan. M., Foreign Languages Publishing House, 1948, с. 145. (Далі всі цитати з цього видання).

⁶ І. Франко. Твори в двадцяти томах, т. XV. К., Держлітвидав. 1955, с. 198. (Далі цитується за цим виданням).

⁷ Джордж Байрон. Дон-Жуан. Пер. Т. Гнедич. М.—Л., «Художественная литература», 1964, с. 173.

Трапляються в перекладі деякі заміни образів. Так, Франкове «Де штука цінилась в утіхах і в горю» не зовсім відповідає англійському «Where grew the arts of war and peace». Образом війни, якого немає в перекладі, Байрон ніби заперечує відомий вислів «Коли говорять гармати, мовчать музи». Можна думати, що «осучаснюючи Байрона (недарма переклад має назву «Новогрецька пісня»), Франко свідомо не вводив цього образу, надаючи даній художній думці більш універсального смислу (горе взагалі, а не лише горе війни). Зрештою, поняття війни як суспільного явища в античну епоху мало інший зміст, ніж у часи Івана Франка.

У Байрона превалюють окличні речення, що надає ліричній напруженості інтонації оригіналу. Такі ж окличні речення спостерігаємо і в перекладі Франка. Звернімо увагу і на відтворення анафори, яка в цьому творі несе важливе смислове і композиційне навантаження. У Франка, як і в оригіналі, другий, третій і четвертий рядки, досить однотипні за будовою, зв'язані анафорою. Слід відзначити, що Франко майже в усіх випадках вдало відтворює цей стилістичний засіб оригіналу. У п'ятій строфі анафорично зв'язаними є третій і п'ятий рядки:

The heroic lay is tuneless now —
The heroic bosom beats no more!

У Франка:

Давно вже геройська арфа розбилась,
Давно вже геройські серця ізвелись.

Експресивність цього засобу як в оригіналі, так і в перекладі підсилюється і синтаксичним паралелізмом.

Якщо лексичний матеріал не давав можливості зберегти анафору у відповідних рядках, перекладач майстерно компенсує її в іншому місці, як, наприклад, у сьомій строфі:

Must we but weep o'er days more	(перший рядок).
blest?	
Must we but blush? — Our fathers	(другий рядок).
bled.	

В українському варіанті:

Хоч кілька тих давніх спартанських борців! (четвертий рядок).
Хоч три із тих трьохсот, що сплять у могилі... (п'ятий рядок).

Досить сильним емпатичним засобом, що його часто бачимо в цій пісні, є перенесення, коли фраза розпочата в одному рядку, закінчується в іншому. Це робить мову більш напруженою, допомагає виділити найважливіші смислові елементи і уникнути інтонаційної одноманітності. Відтворюючи цей засіб, Франко або повністю повторює оригінал, або, враховуючи особливості української мови, в якій змістовна насиченість зростає під кінець речення, ставить слово, яке виділяється, в кінці речення:

What, silent still? And silent all?
Ahl No; — the voices of the dead
Sound like a distant torrent's fall.

У перекладі:

Мовчиш, моя земле? О, ні! Із глухої
Бездні, мов водопаду рев гучний,
Доноситься голос поляглих героїв...

Звернімо увагу на звуковий малюнок цієї фрази в перекладі. Баторазове «о» в поєднанні із звуком «в» справляє враження шуму водоспаду (в оригіналі дано дещо іншу алітерацію).

До речі, тут зустрічаємо близький Франкові образ водоспаду. Згадаймо Франкове «мов водопаду рев», що вже раніше прозвучало у натхнених рядках «Каменярів». У своєму перекладі Франко поширив і розвинув образ Байронового твору, вніс у нього своєрідну авторемініс-

ценцію. Тут маємо цікавий приклад того, як виявляє себе у перекладі творча індивідуальність перекладача, його світосприймання. Можна говорити, що перед нами переклад, у якому поєднуються точне і глибоке тлумачення оригіналу, його поетичне відтворення і вияв творчої індивідуальності перекладача. У сучасному російському перекладі Т. Гнедич цей образ відтворено дещо слабше. «Как буря дальняя» справляє інше враження, ніж «like a distant torrent fall» чи українське «мов водопаду рев гучний».

Впадає в око намагання Франка полегшити сприйняття перекладу широкими колами читачів. Очевидно, з цих міркувань поет не перекладає 11, 12, 13 і 14 строф, які перенасичені згадками про складні історичні ситуації. Зрозуміння та осмислення підтексту цих строф доступне лише людині, яка в найменших подробицях знає історію Стародавньої Греції. В той же час Франко створює повноцінний переклад усіх інших строф, і «Новогрецька пісня» становить собою художню єдність.

Особливої уваги заслуговує питання про передачу Франком своєрідної лексики оригіналу.

Друга строфа Байронової поезії починається словами:

The Scian and the Teian muse,
The hero's harp, the lover's lute...

Якби йшлося лише про відтворення лексики оригіналу, то Франко міг би піти шляхом іншого перекладача цього твору — П. Куліша, в перекладі якого читаємо:

Де Скияньська і Теянська
Музи-героїні
Боем, славою й коханням
Натхненні богині⁸.

Та Франко-вчений підказав Франкові-перекладачеві необхідність «розшифрувати» вираз, у якому Байрон говорить про епос Гомера і лірику Алкея. У нього це не просто «скіяньська і теянська музи», а

Безсмертні співи Гомера і Алкея
Про діла геройські, про силу любови...

Аналогічне «розшифрування» спостерігаємо і в перекладі Байронового виразу «days more blest» (більш славні дні). Перекладач прочитав у цих словах натяк англійського поета на героїчні дні битви при Марафоні (490 р. до н. е.), коли греки здобули блискучу перемогу над персами:

Must we but weep o'er days more blest?
Must we but blush? — Our fathers bled.

У перекладі Франка:

Лиш плакати ми вмієм по днях Марафона,
Для стиду — не маєм вже й крові вітців!

У деяких строфах помітною є тенденція перекладача до своєрідного коментування реалій. Парафрази замінюються, наприклад, іменами власними. Якщо Байрон, звертаючись до Греції, називає її «my country», то Франко звертається до «Гелляди». Замість «Turks hords» у Франка — «османи». Іноді перекладач підсилює ідейне звучання твору. Замість Байронового king (король) у рядку «A king sate on the rocky brow» у Франка маємо «могутній деспот». У цій же строфі Франко вводить вираз: «Гнів грецьку землю ворожий народ». Відповідне місце в перекладі П. Куліша звучало так:

⁸ Інститут літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР. Відділ рукописів, ф. 18, од. зб. 15, с. 91.

Тут на скали цар потужний,
Сидячи дивився,
Як його потужним фльотом
Саламин укрится⁹.

Тут бачимо «царя потужного», а не деспота Ксеркса, що з величезною армією, яка складалась «із десятків націй» (and men in nations all were his), загарбав Грецію.

Через 19 років після першої публікації перекладу Франко знову повернувся до нього і вніс деякі виправлення¹⁰. Він замінив діалектні слова літературними або зовсім закреслив їх. У першому друкованому варіанті маємо: «Що ми співаки починати ту маєм». У другому: «Що ми співаки починати тут маєм». Слово «колька» у рядку «Хоч колька тих славних героїв» замінено словом «кілька». Замість «свого» у новому варіанті — «свого», замість «найшли» — «знайшли». Правда, в перекладі залишились окремі діалектизми: зістало (залишилось) іно (і лиш), най (хай), днесь (сьогодні) та інші.

«Новогрецька пісня» відображає деякі важливі риси роботи Франка-перекладача. Як свідчить і сам заголовок і якоюсь мірою «осучаснення» окремих образів, це був не просто академічний «переклад ради перекладу». Каменяреві імпонувало революційне спрямування оригіналу, і він зробив «Пісню» Байрона зрозумілою і доступною для своїх сучасників, відтворивши і подекуди посиливши її ідейне звучання. Це ще один яскравий приклад життя літературного твору, його ідейно-художнього звучання в іншій епосі. Франко бачив продуктивні елементи творчості поетів революційного романтизму і їх роль в історико-літературному процесі. Саме на ці елементи він звертав увагу і як історик літератури, критик, і як перекладач.

Д. М. КУЗИК

«ПЕСНЯ ПОЭТА» ИЗ ПОЭМЫ БАЙРОНА «ДОН-ЖУАН» В ПЕРЕВОДЕ И. ФРАНКО

Резюме

Статья посвящена анализу перевода И. Франко «Песни поэта» Байрона. Автор статьи показывает, что писатель, внимательно изучив творческий метод Байрона, глубоко понял идейное богатство произведения, высокий гражданский пафос его. Широкая эрудиция, научный подход к оригиналу позволили И. Франко создать полноценный, доступный широким читательским кругам перевод. Анализ перевода показывает, что переводчик творчески подошел к оригиналу. Он не боится изменить размер стиха, когда точный перевод невозможен, находит поэтические эквиваленты к образам оригинала и даже производит замену образов, комментирует реалии. Для него главное — передать мысли и образы оригинала и воссоздать его идейную атмосферу.

⁹ Інститут літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР. Відділ рукописів, ф. 18, од. зб. 15, с. 91.

¹⁰ Там же, ф. 3, од. зб. 398 (I).

Типологічна лінгвостилістична інтерпретація ліричного героя „Каменярів“ І. Франка

Мова, поряд із тим, що є найважливішим засобом порозуміння, мислення і волевияву та зберігання інформації, виконує ще й спеціальну зображальну функцію у художньому творі.

Однією із проблем сучасної лінгвостилістики є дослідження образного словесного вираження ліричного героя. Ліричний герой — це образ поета в ліриці. При аналізі ліричного твору інколи спеціально підкреслюється та обставина, що ми маємо справу не з емпіричним фактом, а з його естетичним відображенням, з художнім інобуттям авторського «я». Це поняття умовно названо терміном «ліричний герой».

Термін «ліричний герой» вжив Ю. Н. Тинянов¹, аналізуючи поезію Блока. Широко вживається цей термін у радянській критиці з кінця 40-х років. У ході дискусії 1953 р. на сторінках журналів «На рубежі», «Звезда» і 1963 р. на сторінках «Литературной газеты» деякі літературні критики висловилися проти терміна «ліричний герой». Останнім часом він вживається все частіше, бо допомагає точніше осмислити природу ліричного твору².

Про природу ліричного твору В. В. Лесик пише: «Основу побудови ліричного твору становить не система чи розвиток подій, тобто не сюжет, не групування образів-персонажів, а організація ліричних компонентів — емоцій і вражень, послідовність викладу думок, порядок переходу від одного враження або спогаду до іншого, від одного почуттєвого образу до іншого»³.

Серйозна спроба наукової літературознавчої інтерпретації терміна «ліричний герой» належить Л. Я. Гінзбург⁴.

Характерною особливістю ліричного твору є те, що в ньому, як правило, відсутня назва героя. Така «безіменність» закладена в самій природі ліричного жанру, який виражає певну художньо-комунікативну ситуацію у вигляді суцільно особистого, інтимного. Єдиним засобом вираження ліричного героя є займенники (я, ми, ви...), бо саме вони містять у собі ту міру словесної інформації, яка потрібна ліриці⁵.

На лірику як мистецтво «займенникового спрямування» вказував Д. М. Овсянко-Куликовський, стверджуючи, що для лірики характерна тенденція звільнюватися від усякої домішки образних елементів, оскільки вона є мистецтво, позбавлене образів⁶.

Т. І. Сільман при характеристиці синтаксико-стилістичних особливостей займенників у ліриці зазначає: «Єдиною можливою формою

¹ Юрий Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 512—513.

² Краткая литературная энциклопедия, т. 4. М., 1967, с. 209.

³ В. В. Лесик. Композиция художественного твору. К., 1972, с. 35.

⁴ Л. Я. Гинзбург. О лирике. Л., 1964.

⁵ Т. И. Сильман. Синтаксико-стилистические особенности местоимений. — «Вопросы языкознания», 1970, № 4, с. 83.

⁶ Д. Н. Овсянко-Куликовский. Собрание сочинений, т. VI, СПб., 1914, с. 179.

вираження особи у цих умовах є займенники, безіменне я, ліричне інкогніто»⁷.

Характерною особливістю займенників є те, що вони наповнюються словесним змістом лише у сфері мовлення, у сфері мовної системи змістом займенників є виключно певний пучок граматичних значень: роду, числа, відмінка.

В. І. Ленін, вказуючи на те, що в мові є тільки загальне, відзначав: «Хто це? Я. Всі люди я. *Das Sinnliche?* Це є загальне etc. etc. «Цей»? Кожен є «Цей»»⁸.

Для глибшого розуміння і проведення типологічної лінгвостилістичної характеристики ліричного героя «Каменярів» І. Франка доцільно послатися на слова самого Франка: «Каменярі» були написані літом 1878 р. і друквані уперше в збірці «Дзвін», с. 232—233, а потім передруковані в збірці поезій «З вершин і низин», друге видане 1893 р., с. 54—55. Вірш був впливом тодішнього мого положення й настрою. Засуджений у процесі 1877—8 р., я вийшов із тюрми з тим почуттям, що всяка урядова кар'єра спеціально ж учительство, до якого я приготувався, ходячи на університет, для мене замкнена, а до того живо відчував ворожий настрій руської суспільності до тих ідей, задля яких мені довелося потерпіти більше як дев'ятимісячне тюремне заключення, хоч я так само, як і всі інші засуджені в тім процесі, не належав до жадної протизаконної організації. З другого боку, я не менше живо відчував той гарячий запал, з яким горнула до нових ідей частина галицько-руської молодіжі, і се викликало в мене при всій невідрадної економічних відносин той бадьорий, боевий настрій, яким визначалося розпочате М. Павликом і мною видавництво зразу місячника «Громадський Друг», яке по двох місяцях систематично конфісковане поліцією перемінилося на неперіодичні збірки «Дзвін» і «Молот»⁹.

«Поемка «Каменярі» — се алегоричний образ громади працівників, що спільною важкою працею ламають скелю для промощення дороги. В основі сеї теми лежали конкретні враження робітників, що товкли каміня на дорозі (пор. моє оповідання «Вугляр»), і оповідання про пробивання залізничного тунелю в Карпатах біля Дуклі. В поемці, як і слід у алегорії, не означено ані часу, ані місця, але цілу акцію представлено як сонне видіння. Вона написана навмисно досить важким стилем, аби викликати зразу пригноблююче, а потім освободжаюче враження. Хоча ціле оповідання держане в першій особі (в формі «я»), то проте воно не має автобіографічного характеру і його треба вважати поетичною фікцією і пластичною проекцією того настрою, який в ту пору переживав не тільки я сам, але, певно, й не один інший, хоч, може, й не відчуваючи того так живо»¹⁰.

Для текстологічної довідки слід сказати, що у рукописній спадщині І. Франка № 406 вірш «Каменярі» починався трьома строфами, в яких виступав лише одиничний ліричний герой, виражений за допомогою відповідних форм особового займенника я. Ці строфи поет сам викреслив і ніде не друкував:

Я був ще молодий, мені життя всміхалось,
Любові і надій весна ми розцвілась,
І ось одного дня зо мною чудо сталося,
Я сном твердим заснув. І всім чомусь здавалось,
Що смерті надо мнов рука вже простяглась.

⁷ Т. И. Сильман. Назв. праця, с. 83—84.

⁸ В. І. Ленін. Повне зібрання творів, т. 29, с. 232.

⁹ Іван Франко. Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штку перекладання, Львів, 1912, с. 3.

¹⁰ Там же, с. 11—12.

Я твердо, твердо спав. Приятелі зібрались,
Оглянули мене і всі рекли: «Помер!»
І швидко до майстрів, попів порозбігались,
Згодили всіх та й ще о стипу постарались,
І двері гробу під за мнов — живим! — запер.
Я твердо спав! Не чув, як надо мнов співали
Плачливо-кислий спів надії на Нічо,
Не чув я як грудням о труну гуркотали,
Як клятви вічної печать на мене клали,
Нічого я не чув, — усе мов тінь пройшло ¹¹.

І. Франко словниковий склад художнього твору ділив на дві основні категорії. До першої він зараховував такі три групи слів — іменники, прикметники, дієслова, що, за його словами, «творять головну основу словесного твору, надаючи йому зміст і акцію»; до другої категорії він включив слова побічні — займенники, прислівники на означення місця й часу та сполучники — «се неначе тінювання в мalarстві, що оживляє і упластичнює картину» ¹².

Художніми словесними засобами і способами вираження ліричного героя у Франкових «Каменярях» є відповідно скомпоновані форми різних структурних типів займеничків. Ці форми залежать від типологічної структури ліричного героя (одиничний він чи збірний) та ліричної побудови (ліричного контексту).

Характерною особливістю ліричної побудови «Каменярів» є те, що одиничний ліричний герой виступає лише в першій строфі (всього 4 рази):

Я¹³ бачив дивний сон. Немов передо мною
Безмірна, а пуста і дика площина:
А я прикований ланцом залізним стою
Під височенною гранітною скалою.
А далі тисячі таких самих, як я.

Але й тут поряд із одиничним я в кінці строфи вже появляється збірний герой:

А далі тисячі таких самих, як я.

Особовий займенник я має свою дозу інформації у вираженні узагальненого суб'єкта, який переживає дивне сновидіння.

У наступних строфах одиничний ліричний герой вливається у тисячний міцно спаяний колектив каменярів. Появляється збірний ліричний герой, виражений цілою системою займенникових конструкцій.

Основним мовним показником збірного (множинного) ¹⁴ ліричного героя у художній тканині Франкових «Каменярів» є особовий займенник *ми*, вжитий самотійно або в поєднанні з іншими займенниками. Без сполучення з формами інших займенників він вживається найчастіше (всього 15 разів):

.....*ми* з силою розпуки
Раз по раз гримали о кам'яне чоло.
І п'ядь за п'ядею *ми* місця здобували.
Хоч не одного там калічили ті скали,
Ми далі йшли, ніщо не спинювало нас
І кожний з нас те знав, що слави нам не
буде...
Що аж тоді підуть по сій дорозі люде,
Як *ми* проб'єм її та прорівняєм всюди,
Як наші кості тут під нею зогниють.
Та й слави ж людської зовсім *ми* не бажали
Бо не герої *ми* і не богатирі.

Ні, *ми* невольники, хоч добровільно взяли
На себе пута. *Ми* рабами волі стали,
На шляху поступу *ми* лиш каменярі.
І знали *ми*, що там далеко десь у світі,
Котрий *ми* кинули для праці, поту й мук...
Ми знали се, і в нас не раз душа боліла,
І так *ми* далі йдем в одну громаду скуті
Міцною думкою, а молоти в руках.
Нехай прокляті *ми* і світом позабуті,
Ми ломимо скалу, рівняєм правді путі
А щасте всіх прийде по наших аж кістках.

¹¹ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. X. К., ДВХЛ, 1954, с. 447. Далі цитуємо за цим виданням.

¹² Іван Франко. Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання, с. 23.

¹³ Тут і далі курсив наш.

¹⁴ Термін «множинний герой» вживає С. Шаховський (Майстерність Івана Франка. К., 1956, с. 41).

Інші форми цього займенника (*нас, нам, нами*) трапляються рідше, що зумовлено організацією ліричних компонентів, структурою твору (всього 9 разів):

У кожного в руках тяжкий залізний молот, І голос сильний <i>нам</i> з гори мов грім гримить: Хоч не одного там калічили ті скали, Ми далі йшли, ніщо не спинювало <i>нас</i> . І кожний з <i>нас</i> те знав, що слави <i>нам</i> не буде	І знали ми, що там далеко десь у світі, Котрий ми кинули для праці, поту й мук, За <i>нами</i> сльози ллють мами, жінки і діти, Що други й недруги гнівнії та сердиті. І <i>нас</i> і нашу мисль і діло те клинуть. Ми знали се, і в <i>нас</i> не раз душа боліла, І серце рвало ся і груди жаль давив. Та сльози ані жаль, ні біль пекучий тіла, Ані прокляття <i>нас</i> не відтягли від діла, І молота ніхто із рук не опустив.
--	--

Лише в двох випадках для вираження збірного ліричного героя використано форми особового займенника *вас, вам*:

Лупайте сю скалу! Нехай ні жар, ні холод,
Не спинить *вас*! Зносіть і труд і спрагу й голод,
Бо *вам* призначено скалу отсю розбити.

Один раз на позначення ліричного героя використано зворотний займенник *себе*:

Тай слави ж людської зовсім *ми* не бажали,
Бо не герої *ми* і не богатири.
Ні, *ми* невольники, хоч добровільно *взяли*
На *себе* пута.

Зустрічаємо й оригінальний перехід від роздільної множинності до сумарної, що виражається за допомогою кількарязового послідовного використання означального займенника *кожний* у поєднанні з займенником *весь*:

У *кожного* чоло жите і жаль порили,
І в *оці кожного* горить любови жар,
І руки *кожного* ланци мов гадь обвили,
І плечі в *кожного* до долу ся схилили,
Бо давить *всіх* один страшний якийсь тягар.
У *кожного* в руках тяжкий залізний молот...

Форми однини означального займенника *кожний*, який позначає всіх каменярів поодиноці, вказують на збірний ліричний герой в його роздільній сукупності.

Своєрідною особливістю Франкового вживання займенників є структурно різнотипні займенникосполучення, які являють собою специфічні словесні займенникові «акорди» у створенні художньої словесної гами емоційної картини колективної праці «невідомих» каменярів. Особливо вдало підкреслено виділення окремого, коли збірний ліричний герой виражається за допомогою займенникових сполучень: *кожний з нас, всі ми, всі ми як один, таких самих як я*:

І <i>кожний з нас</i> те знав, що слави <i>нам</i> не буде, Ні пам'яті в людей за сей кровавий труд, Що аж тоді підуть по сій дорозі люде, Як <i>ми</i> проб'єм її і прорівняєм всюди, Як наші кости тут під нею зогниють. І <i>всі ми</i> як один підняли в гору руки, І тисяч молотів о камінь загуло. І в тисячні боки розприскали ся шути Та відривки скали: <i>ми</i> з силою розпуки	Раз по раз гримали о кам'яне чоло. І <i>всі ми</i> вірили, що своїми руками Розіб'ємо скалу, роздробимо граніт, Що кров'ю власною і власними кістками Твердий змуруємо гостиниць, і за <i>нами</i> Прийде нове жите, добро нове у світ. І <i>кожний з нас</i> те знав, що слави <i>нам</i> не буде, Ні пам'яті в людей за сей кровавий труд. А далі тисячі <i>таких самих як я</i> .
---	---

Вибіркову множинність (збірність) ліричного героя виражено за допомогою словосполучення «не одного»:

І пядь за пядею ми місця здобували.
Хоч *не одного* там калічили ті скали.
Ми далі йшли, ніщо не спинювало *нас*.

Розкриття конкретного словесного змісту займенникових конструкцій, які виражають ліричного героя, маємо у кінці сьомої строфи:

На шляху поступу *ми* лиш каменярі.

Словесно-художній ряд форм займенникових показників ліричного героя «Каменярів» Франка — особових займенників *я, ми, ви*, зворотного *себе*, означальних *кождий, весь* та відповідних комбінацій *всі ми, всі ми як один, кождий з нас, таких самих як я* — являє собою своєрідну художньо-контекстуальну синонімну мікросистему, елементи якої майстерно вплітаються в художню тканину геніального твору великого Каменяра.

І. Франко у «Каменярах» для словесного художнього вираження ліричного героя використав займенникові форми, створивши тим самим оригінальний неповторний структурний тип займенникового вираження ліричного героя. Слово Каменяр, ужите в усій поезії Франка лише двічі (саме в «Каменярах»), наповнилося такою силою емоційного змісту ліричного героя — народного трудівника, що стало другим іменем Франка.

И. И. КОВАЛИК

ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ «КАМЕНЯРИВ» И. ФРАНКО

Резюме

В статье дается типологическая лингвостилистическая характеристика системы лингвальных средств для выражения лирического героя в поэме И. Франко «Каменярі». Художественными словесными средствами и способами выражения лирического героя в поэме «Каменярі» являются местоимения: *я* (мною) для единичного лирического героя; *ми*, (нас, нам, нами), *ви* (вас, вам), *кождий* (каждого), *кождий з нас, всі ми, всі ми як один, не одного, себе* — для выражения множественного лирического героя.

Спостереження над поетичним словом І. Франка

Мова художньої літератури — особливе стилістичне явище, яке у філології є предметом дослідження лінгвістичної та літературознавчої стилістик. Кожна з них має власну проблематику, систему понять, методи, але інтереси цих галузей суміжних наук часто стикаються, переплітаються. До цього варто додати, що при аналізі художніх текстів специфіка досліджуваного об'єкта вимагає поєднання мовознавчої та літературознавчої характеристики з певною загальнономістечтвознавчою кваліфікацією мовних фактів¹. Проте комплексний підхід до вивчення художнього слова не означає повного злиття окремих галузей літературознавства та мовознавства і виникнення у такий спосіб нової філологічної дисципліни. З огляду на це при лінгвістичному опрацюванні художнього тексту необхідно окреслити мету мовознавчого дослідження, а також межу (зрозуміло, відносну) естетичної кваліфікації мовних одиниць та явищ, не претендуючи при цьому на власне літературознавчі відкриття². Щоб визначити аспект, в якому може здійснюватись лінгвістичний аналіз поетичного тексту, необхідно звернути увагу на ті риси художньої мови, що виявляють її специфіку.

Різні дослідники виділяють неоднакову кількість ознак, характерних для мови художньої літератури, однак загальноприйнятим є те, що до них належать образність і емоційність. Вони в органічній єдності створюють особливу експресивність — невід'ємну рису поетичної мови, що відрізняє останню від усіх інших мовних стильових різновидів. Хоч без цих найважливіших для розуміння художності понять не обходиться жодне літературознавче і переважна більшість тих лінгвістичних досліджень, які розглядають мову літературних творів в образній перспективі, їх витлумачення й визначення позбавлені належної чіткості та повноти, а звідси недостатня розробленість 1) методики виділення з художньо-образної структури тих підструктур, які творять її, і 2) прийомів сегментації тексту.

Розщеплення художньої цілості на окремі мовні елементи без опори на образну систему художнього твору дає змогу в плані загальної стилістики виявити певні шари стилістичних ресурсів у досліджуваному тексті, але не дозволяє розкрити особливості індивідуального стилю письменника чи специфіки художньої мови. У даному випадку йдеться не про заперечення цінності тих чи інших мовознавчих досліджень, а про розмежування різних аспектів і відповідно методики лінгвістичного аналізу художнього тексту стосовно до мети і спрямування інтересів науковця. Так, М. Н. Кожина чітко виділяє три підходи: 1) чисто лінг-

¹ А. В. Степанов. Основные понятия стилистики. Изд-во Московского ун-та, 1966, с. 22.

² Г. Винокур. Культура языка. Очерки лингвистической технологии. М., «Работник просвещения», 1925, с. 167.

вістичний, 2) загальностилістичний, 3) стилістично-функціональний³, який передбачає розкриття індивідуально-авторської своєрідності використання мовних ресурсів для створення і передачі поетичного образу. При здійсненні стилістично-функціонального аналізу художнього тексту сегментування останнього повинно спиратися на образну систему твору⁴, тобто в основу виділення окремих текстуальних величин із словесно-художнього цілого треба класти співвідношення слова як форми (враховуючи те, що це форма особлива, бо має готову, сформовану ще до «входження» лексеми у поетичний твір змістову структуру) і художнього образу як змісту (вже вторинного) цієї форми.

Значна частина дослідників-стилістів спирається на положення про те, що елементом художньо-образної структури, з яким зіставляються при аналізі окремі мовні одиниці, є мікрообраз, бо співвідношення образу і слова може бути дійсно виявлене і враховане при такому «здрібненому» розумінні образу⁵. Мікрообраз — це «кожний предмет (у тому числі психологічний) того поетичного світу, який письменник через художній текст передає читачеві»⁶.

Для літературознавця художній образ — це «особлива форма естетичного освоєння світу, при якій зберігається його предметно-чуттєвий характер, його цілісність, життєвість, конкретність...»⁷ Художній образ є формою суб'єктивного відображення дійсності. Проте певні психічні сутності перестають бути чисто суб'єктивними і перетворюються у власне художній образ, матеріалізуючись у слові. При цьому словесна (первинна) форма в силу своєї специфіки — наявність готової змістової структури — є не пасивною, а активною у тому розумінні, що не являє собою «вмістилища» для існуючого поза словом у готовому вигляді образу, навпаки, останній на рівні мікрообразу створюється внаслідок художньої цілеспрямованої модифікації словесних значень.

Мовні факти переконують у тому, що словесні образи існують, постійно виникають та функціонують і поза мистецькою сферою. Образність та емоційність як засоби вираження почуттєво-конкретного — риси, властиві не лише мові поетичній. Особливість художніх мовних образів обох типів (як тих, що витворені поза переносним ужитком слів, так і тих, які виникають на основі переносних значень) в тому, що вони є носіями мікрообразу поетичної дійсності. Художній словесний образ виникає на основі змістової структури слова, існує у формі словесних значень, але ніколи не вичерпується ними. Мова зі своїми прямими значеннями в поетичному вжитку ніби вся обернена в тему та ідею художнього задуму⁸. У мистецькій сфері зв'язок слова з об'єктивним світом опосередкований творчою уявою письменника, його естетичним осмисленням реальності, його почуттєвими оцінками та ідеалами. Характерними рисами, які виявляють специфіку художнього словесного образу, є: 1) його ідейно-естетичне та почуттєво-оціночне навантаження, 2) індивідуально-творчий характер. Проте поетичні словесні образи не можна розглядати лише як щось цілком оригінальне та індивідуальне, оскільки художнє мовлення є до певної міри перероб-

³ М. Н. Кожина. Специфика научной и художественной речи в аспекте функциональной стилистики. Пермь, 1966, с. 27.

⁴ І. І. Ковалик. Про типологічну інтерпретацію художнього слова та вияв майстерності у Словнику мови творів І. Франка. — Українське літературознавство, вип. VII. Вид-во Львівського ун-ту, 1969, с. 154; І. Є. Грицютенко. Естетична функція слова в світлі лєнінської теорії відображення. — «Мовознавство», 1970, № 5.

⁵ М. Н. Кожина, Назв. праця, с. 32.

⁶ Там же.

⁷ В. М. Лесин, О. С. Пулинець. Словник літературознавчих термінів. К., «Радянська школа», 1965, с. 246.

⁸ Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, с. 247.

ленням (часто несвідомим) розмовної мови⁹. Мова завжди потенціально містить у собі прекрасне і здатна його виражати, але її постійна і природна функція полягає не в цьому. У спонтанному мовленні відсутнє те, що становить суть і постійну мету літературної творчості, а саме свідоме прагнення викликати почуття прекрасного і свідоме прагнення відчувати естетичну насолоду від творчості інших¹⁰. Таким чином, щоб досягнути відповідного мистецького ефекту, письменник, у якого немає жодних засобів поза тими, які дає йому загальнонародна мова, мусить естетично організувати її. Саме тому художню творчість можна визначити як мистецтво слова і насамперед мистецтво добору слова. Така характеристика не заперечує творчого характеру поетичного мовлення. Якщо взяти до уваги, вказує Г. Винокур, наскільки старанно стилістично повинні бути очищені синтаксичні форми, щоб вони могли служити основою того відношення, яке ми називаємо образом, то ми легко зрозуміємо, чому якраз поезія являє собою настільки кваліфіковану і високу стилістичну форму, чому поетичне слово є знаряддям творчості самої мови¹¹.

Безпосереднім об'єктом добору, а також результатом мовної творчості у художній мові є слово, у першу чергу його словесне значення. Лексика (насамперед її змістовий план) — основа створення поетичного мікрообразу. Відповідно до цього лексичний рівень мовної структури художнього твору стає основним об'єктом лінгвістичного аналізу. Зрозуміло, цей рівень не вичерпує зображально-виражальних можливостей мови. При співвідношенні мовних засобів із мікрообразом необхідно враховувати всю сукупність зображальних засобів, зосереджуючи увагу на лексико-семантичній структурі слова, на тих словесних значеннях, які виникають, формуються у поетичному контексті і є мотивовані як образною системою художнього твору, його тематично-ідейним змістом, так і лексико-семантичною системою загальнонародної мови. Мотивація значення — це один з тих моментів, які роблять слово власне поетичним¹². Письменник використовує в основному готовий лексичний матеріал, і тому для нього не байдуже, яке слово і з яким значенням вибрати, щоб воно передавало саме те, що він хоче зобразити. У такий спосіб поетичні значення мотивуються загальноновживаними. Виявлення тих кінцевих поетичних значень, з якими слово функціонує у художній мові, — завдання «для самого мовознавства непосильне: це є тлумачення поезії. Але в завдання лінгвістичного дослідження входить установлення відношень між обома типами значень слова — прямим (загальноновживаним. — Л. Т.) і поетичним»¹³.

Конкретна методика лінгвістичного аналізу мови художніх творів може бути різною залежно від мети та завдань, які ставить перед собою дослідник. Аналіз можна починати від сегментації поетичного тексту на окремі одиниці з опорою на мікрообраз. Із визначення мікрообразу впливає, що текстуально він може становити окреме слово (в тій морфологічній формі, яка визначається контекстом літературно-художнього твору¹⁴), словосполучення, речення або структуру, яка є словесно-художньою цілістю. У виділених текстуальних одиницях послідовно виявляється і характеризується вся сукупність мовних образно-емоційних засобів, що творять даний мікрообраз.

⁹ Ш. Балли. Французская стилистика. М., ИЛ, 1961, с. 219.

¹⁰ Там же, с. 212—213.

¹¹ Г. Винокур. Культура языка... с. 173.

¹² Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку, с. 246.

¹³ Там же, с. 247.

¹⁴ В. В. Виноградов. К диалектике развития словесно-художественных форм («Евгений Онегин» Пушкина и «Мертвые души» Гоголя). — У кн.: Научная конференция. Проблемы лингвистической стилистики. М., 1965, с. 29.

Проте лінгвіст може і повинен виділяти для аналізу із словесної художньої цілості окремі елементи — лексеми¹⁵. Можливість такого розщеплення поетичного тексту спирається на те, що різні шари лексики не в однаковій мірі виявляють свою образну здатність, тобто здатність виражати те чи інше поетичне значення. У словесній структурі мікрообразу є домінантні лексеми (саме вони найчастіше стають предметом аналізу) і такі, що набувають мінімального художнього навантаження, знаходяться на периферії. На першому етапі аналізу (вибір і виділення лексем із поетичного твору) дослідник покладається на враження, що виникли при безпосередньому ознайомленні з художнім текстом, а також бере до уваги певні кількісні дані (наприклад, частоту слововживання).

Враховуючи спостереження над поетичними текстами, а також певні статистичні показники, ми обрали для аналізу лексему *чорний*¹⁶, яка виступає активним засобом художньої конкретизації у поетичних творах І. Франка. Дане слово є багатозначним. Словники фіксують значну кількість прямих і переносних, вільних і зв'язаних значень та семантичних відтінків, і це дозволяє зіставити різного типу значення, бо і у Франкових творах дана лексема вживається у найрізноманітніших контекстах. Ми не ставимо собі за мету охарактеризувати всі випадки поетичного слововжитку лексеми *чорний* у поезії І. Франка. Поет використовує її у 375 мікроконтекстах. Результат опрацювання такої кількості матеріалу за обсягом виходить поза межі статті. З огляду на це нижче ми подамо лише окремі зразки аналізу художнього тексту за обраною нами методикою, причому, виявляючи функціонально-стилістичне навантаження лексико-семантичної структури прикметника *чорний*, будемо розглядати мікроконтексти, у яких останній вживається лише з одним із значень, виділених нами у процесі попереднього лексикологічного аналізу. Не претендуючи на повну і вичерпну характеристику естетичного функціонування даного слова у поетичних творах І. Франка, ми обмежуємо своє завдання тим, щоб виявити співвідношення між лексико-семантичною структурою лексеми і поетичними значеннями, які виникають у художньому контексті, зважаючи на те, як видозмінюється (розширюється), обростає додатковими семантичними елементами те чи інше загальновживане значення, коли слово входить в образну структуру поетичного твору.

Лексико-семантичний аналіз мінімальних вказівних контекстів (мінімальне словесне оточення, у якому виявляється значення лексеми) показав, що всі значення, з якими прикметник *чорний* використовується в поезіях І. Франка, співвідносяться із загальновживаними, тобто не виходять поза межі тієї досить розгалуженої лексико-семантичної структури даного слова, яка зафіксована у словниках української та російської мов¹⁷. Таким чином, функціонування лексеми *чорний* у поетичній мові І. Франка не супроводжується формуванням абсолютно нових, вторинних, лексичних значень. Однак це не означає, що семантична структура аналізованого слова залишається повністю незмінною. Творячи мікрообраз, І. Франко спирається на потенціальну зображально-виражальну здатність словесних значень, уже існуючих у мові, проте

¹⁵ С. В. Бекова. О слове черный у М. Горького. — У зб.: Исследования по эстетике слова и стилистике художественной литературы. Изд-во Ленинградского ун-та, 1964.

¹⁶ У статті використано матеріал картотеки Словника мови поезій І. Франка, укладеної на кафедрі Української мови Львівського університету.

¹⁷ Словарь української мови. Упорядкував Б. Грінченко. Т. IV, К., Вид-во АН УРСР, 1959; Словник мови Шевченка, т. 2, К., «Наукова думка», 1964; Словарь современного русского языка, т. 17. М.-Л., «Наука», 1965; Словарь языка Пушкина, т. IV, М., Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1961.

у художньому контексті виникають найрізноманітніші емоційно-сміслові прирошення, які нашаровуються на те чи інше загальномовне значення, модифікують його.

Спостереження над мікроконтекстами, у яких конкретизуючим елементом виступає прикметник *чорний*, показали, що найчастіше у їх структурі він уживається як назва кольору, що є найтемнішим у всій кольористичній гамі, тобто із значенням, яке у згаданих вище словниках кваліфікується як основне. Лексема із цим значенням у мові поетичних творів І. Франка активно поєднується з іменниками, що означають істот або предмети матеріального світу, причому сполучається з іменниками різних лексико-семантичних груп, тобто входить у різного типу мікроконтексти. Кількісно переважає група словосполучень на зразок: *чорні* лиця, *чорні* очі, *чорні* зуби, *чорні* коси, *чорний* вус, *чорні* вії. Переважну більшість наведених словосполучень поет використовує у мікрообразах, які творять портретну характеристику:

*Чорні очі палкі,
Ненаситні такі,
Ви впилися в мою душу,
Наче чари які*¹⁸.

У наведеному уривку зображення внутрішнього, психологічного портрета, напруги почуттів досягається сукупністю образно-виражальних мовних засобів: нанизування художніх означень, метафоричне порівняння, певна інтонація. У цю систему як один із важливих її складників органічно вплітається лексема *чорний*. І. Франко як додатковий експресивний засіб використовує здатність її семантики асоціюватися з певним видом емоційного стану, переживання. Слово *чорний* називає колір, сприйняття якого найчастіше супроводжується негативними почуттєвими оцінками, але значення цієї лексеми може пов'язуватись із переживанням протилежного, досить складного психічного стану, у якому переплітаються емоції і почуття різного характеру. Прикметник *чорний* в аналізованому поетичному мікрообразі називає не лише колір, а стає виразником внутрішньої пристрасті, бентежного неспокою, палкого бажання. Виникнення саме такого емоційно-сміслового прирошення до основного значення слова включає його у ряд *чорні-палкі-ненаситні* (очі) як елемент, на семантичній основі якого виростає емоційна і смислова градація, що відіграє вирішальну роль у витворенні поетичного мікрообразу в цілому.

У поезії І. Франка переважає використання лексеми *чорний* при зображенні почуттєво-відражливого, жахливого, потворного. При цьому згадана яскраво виражена асоціативна здатність, властива лексико-семантичній структурі слова, дозволяє йому або безпосередньо створювати, або ж посилювати той негативний емоційний фон, на якому сприймається зображуване:

Вся [баба] розпатлана, і боса,	Руки, мов граблі, худії,
І брудна, і кривоноса,	Щоки, мов та грязь, сідії,
В роті чорні зуби два,	А голосить, мов сова (XII, 231).

У поезії І. Франка досить активно вживається прикметник *чорний* у сполученні з конкретними іменниками, що є назвами одягу, а також тканин, предметів побутового вжитку, наприклад: *чорне* вбрання, *чорний* плащ, *чорні* фраки, *чорна* ряса, *чорний* завій, *чорний* покрив, *чорне* сукно, *чорний* серпанок. У такого типу словосполученнях на основне лексичне значення (вказівка на колір) нашаровується додатковий смис-

¹⁸ І. Франко. Твори в двадцяти томах, т. XI. К., ДВХЛ, 1952, с. 260. Усі поетичні тексти цитуються за цим виданням. Далі будемо вказувати тільки на відповідний том і сторінку. Виділення в усіх цитованих уривках зроблені нами.

ловий відтінок — характеристика предмета за його використанням у певних обставинах (*чорний одяг*, наприклад, — це одяг урочистий, а ще частіше — ознака жалоби, горя). При зображенні конкретних життєвих ситуацій наявність згаданих смислових відтінків включає лексему *чорний* у систему засобів, які у поетичному творі виражають чи збуджують відповідні переживання, почуття:

Втім тінь одна шугнула поуз мене:
Вся в *чорнім*, тихо, звільна йшла вона,
Зирнула — і з душі з самого дна
Знов піднялось все горе утаєне (XIII, 234).

Зображальна сила Франкового поетичного слова часто ґрунтується на складному органічному злитті у семантичній структурі лексеми численних смислових відтінків, які виникають у поетичному контексті. Таке переплетення веде до одночасного співіснування в одному слові кількох змістових планів, через які лексема асоціативно може пов'язуватись з іншими, семантично досить віддаленими словами. У поетичних творах І. Франка такі асоціації настільки художньо мотивовані, що слова, значення яких поза поетичною мовною системою не пов'язуються між собою, можна об'єднувати у певні лексико-семантичні групи¹⁹. У такого типу словесні ряди часто включається аналізований прикметник *чорний*:

Як я пильно від нього ховаюсь,
Щоб не вдрів він нечаяно мене, —
Бо — я знаю — дідусь ізлякаєсь:
Чорне вбрання для нього *страшне*! (X, 183).

У наведеному мікроконтексті обидва означення *чорне* і *страшне* (вбрання) характеризують предмет у негативному смислово-емоційному плані. Таке зближення відмінних за значенням лексем не потребує спеціальної мотивації, бо потенціально закладене у семантиці обох слів. Цікаве воно тим, що стає виразником ідейного змісту поезії, набуває гострого соціального звучання, яке найповніше розкривається тоді, коли поет, розширюючи словесний ряд *чорне, страшне* (вбрання), включає сюди інші прикметники-означення: *прокляте, панське, тісне* (одіння):

І я думав: «О, будь же *прокляте*
Тее *панське* одіння *тісне*,
Що для тебе, убогий мій брате,
Так *страшним* учинило мені!» (X, 184).

Соціальна спрямованість поетичного твору найяскравіший вияв знаходить у протиставленні антонімів *панський—убогий*, яке завдяки системній організації поетичної мови не вичерпується цими двома складниками. У протиставленні включається весь ряд: *чорне, страшне, прокляте, тісне* (одіння). Художня цінність такого широкого протиставлення полягає в тому, що воно не тільки розкриває суть вужчого: *чорне—страшне* (вбрання), а й виявляє авторську почуттєву оцінку, позицію поета, його ставлення до зображуваного: *чорне панське* вбрання — то *прокляте тісне* одіння.

Словосполучення, до складу яких входить аналізований прикметник та іменник на означення одягу людини, вживається у поетичних творах І. Франка з метафоричним, рідше — метонімічним значеннями. Найчастіше такі образні словосполучення є влучною характеристикою особи або навіть цілого суспільного соціального прошарку. Використовує їх поет здебільшого у творах викривального сатиричного та іронічного спрямування:

¹⁹ Про особливості системної організації поетичної мови див. Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку, с. 248.

Не опреться силі тій,
Вічно юній правді щирій,
Ані зрада у порфірі,
Ні брехня у чорній рясі,
В медоплиних слів прикрасі [...] (XIII, 412).

Прикметник *чорний* у контексті поезії, якій належить цитована строфа, — це не тільки назва кольору, а й ознака, що виражає внутрішню сутність тих, хто носить чорну рясу.

Образність звороту *брехня у чорній рясі* спирається на те, що у даному поетичному контексті семантична структура лексеми *чорний*, крім основного значення, включає додаткові смислові відтінки. Поза цим мікроконтекстом вони можуть оформлятися в окремі самостійні лексичні значення (переносні): 1) злий, підступний, 2) реакційний (порівн. *чорні закони*, *чорна зрада*, *чорна справа*). У поезії І. Франка прикметник *чорний* досить активно функціонує з першим із виділених значень, наприклад:

Та хоч би була та справа
Зла, нечесна і лукава,
Бридка, чорна, як смола, —

Я її на правду зверну,
На добро відміню скверну,
Хвіст пушу вперед чола (XII, 420).

У даному випадку, зрозуміло, треба говорити не про основне, пряме, значення і додаткові семантичні відтінки, а про повністю сформоване переносне значення лексеми *чорний*. Але й тут (як і в попередньому уривку) образність словосполучення *справа чорна, як смола* не вичерпується вказаним переносним значенням. Крім нього, виникає ще один змістовий план, який, на відміну від метафоричного звороту *брехня у чорній рясі*, формується у напрямі від переносного до прямого значення. Вирішальну роль при цьому відіграє порівняння *справа чорна, як смола*. Одночасне співіснування, органічне злиття різних значень, семантичних відтінків в одному плані вираження робить неможливим їх абсолютне розмежування:

Догоряють поліна в печі,
Попеліє червона грань...
У задумі сиджу я вночі
І думок сную чорну ткань (X, 30).

Тут при зображенні складного психічного процесу, який неможливо сприйняти і пізнати чуттєво, використано словесний метафоричний образ, у структурі якого прикметник *чорний* стає таким конкретизуючим елементом, що викликає численні емоційно-смислові асоціації, бо у цьому художньому контексті виникає складне поєднання двох значень аналізованої лексеми: основного (прямого) — назва кольору та вторинного (переносного) — важкий, гнітючий (порівн. відмінність її емоційного і смислового навантаження у словосполученнях: *чорна ткань думок* і просто *чорна ткань*).

Поет завжди прагне максимально використати рефлексивну здатність, яка полягає у тому, що певне значення, асоціативно пов'язуючись із низкою споріднених значень (в межах одного багатозначного слова), а також семантикою інших слів, може виражати більше, ніж є у ньому самому, а також збуджувати відповідні переживання, що врешті-решт і створює словесну образність.

Ми охарактеризували лише деякі випадки поетичного вжитку лексеми *чорний* у творах І. Франка. Стилістично-функціональний аналіз одного слова не дає можливості зробити остаточні висновки про особливості мовної майстерності поета, його творчу манеру. Щоб виявити це, необхідно дослідити всі рівні мовної структури художніх творів, простежити, як у словесних поетичних образах взаємопов'язуються та взаємодіють різного типу мовні зображувально-виражальні засоби. Наш аналіз (точніше спроба аналізу) виявляє окремі риси поетичної

лексико-семантичної структури слова *чорний*, яка формується у художньому контексті Франкових поезій.

У художній мові при творенні словесних поетичних образів І. Франко спирається передусім на багатство семантики аналізованого прикметника, використовує ті його лексичні значення, які виникли та існують у лексико-семантичній системі української мови. Таке використання лексики розкриває одну із характерних рис індивідуальної манери І. Франка. Його поетичне слово стає ефективним мистецьким засобом поза таким образно-метафоричним ужитком, який спирається на дуже складне, багатоступеневе переосмислення і перенесення назви. І. Франко не перенасичує поетичного тексту тропами, витвореними на основі асоціацій, суб'єктивних настільки, щоб ця надмірна оригінальність і суб'єктивність утруднювала сприйняття, осмислення художнього твору.

Внаслідок взаємодії, перерозподілу словесних значень у потоці художнього мовлення виникають поетичні додаткові смислові приращення, за рахунок чого збагачується, розширюється лексико-семантична структура прикметника-означення *чорний*. Цей прикметник як засіб створення словесного образу стає виразником кількох змістових планів, які одночасно співіснують в одному плані вираження. Багатоплановість змісту формується на основі активізації асоціативних смислових зв'язків (що існують між словами у лексичній системі мови), а також виникнення власне поетичних асоціацій у словесній системі художніх творів І. Франка. Для аналізованого слова характерним є не лише смислова, але й яскраво виражена емоційна асоціативна здатність. Воно завжди створює певний емоційний фон сприйняття художнього образу, а також виражає авторську почуттєву оцінку зображуваного.

Завдяки багатству і розгалуженості лексико-семантичної структури аналізованого слова, його здатності безпосередньо виражати і збуджувати почуття, прикметник *чорний* є тим конкретизуючим засобом, який активно функціонує у поезії І. Франка, входить у різного типу словесні образи.

Л. М. ТРЕТЕВИЧ

НАБЛЮДЕНИЯ НАД ПОЭТИЧЕСКИМ СЛОВОМ И. ФРАНКО

Резюме

В статье рассматриваются некоторые проблемные вопросы функционально-стилистического анализа художественных текстов: определение сферы лингвистических интересов в исследовании языка художественных произведений; сегментация целостных поэтических структур; особенности художественной образности и роль лексико-семантического уровня в ее формировании. Выяснение этих вопросов дало возможность выбрать определенный подход к характеристике употребления лексемы «черный» в поэзии И. Франко. Рассмотрение стилистического функционирования прилагательного «черный» как художественного конкретизирующего элемента в различного типа микрообразах осуществляется в пределах анализа его лексико-семантической структуры.

IV. ПОВІДОМЛЕННЯ

Ф. І. НАУМЕНКО

Нове про „О воспитании чад“ та його автора

На Україні збереглося декілька літературних пам'яток початку XVII ст., автори яких невідомі. Серед них — збірник «О воспитании чад»¹ і «Пересторога»². Ці твори мають неабияку літературну та історико-педагогічну вартість. Питання про їх авторство здавна було і залишається предметом уваги дослідників.

Іван Франко вважав автором «Перестороги» відомого братчика Львівського братства Юрія Рогатинця. Його думку поділяв до певного часу й академік Михайло Возняк. Питання про авторство збірника «О воспитании чад» залишалось відкритим до початку 50-х років XX століття. Після уважного вивчення збірника «О воспитании чад», єдиний відомий у нашій країні примірник якого зберігається в бібліотеці Львівського музею українського мистецтва, М. Возняк прийшов до висновку, що його упорядкував і вступний вірш-звернення «До читальников» написав відомий педагог і церковно-політичний діяч на Україні³ Іван Борецький. Проаналізувавши ідейний зміст «До читальников» і «Перестороги», зіставивши деякі мовні особливості обох творів, М. Возняк зробив висновок, що автором гостро викривального памфлета «Пересторога», спрямованого проти католицької церкви, слід вважати не Юрія Рогатинця, а Івана Борецького.

Львівський примірник «О воспитании чад» привернув увагу М. Возняка й оформленням титульної сторінки. Власне, саме вона передусім нашоюхнула його на думку про те, що збірник «О воспитании чад» і звернення «До читальников» написав Іван Борецький. Розглянувши в нижній частині титульної сторінки в колі справа і зліва від намальованого рогу оленя латинські букви «I» та «B», він писав: «Для мене немає найменшого сумніву, що в літерах I. B. на першій сторінці її заголовного листочка маємо ініціали Івана (Іоанна) Борецького»⁴.

Твердження М. Возняка про те, що автором «О воспитании чад» і «Перестороги» слід вважати відомого українського церковно-політичного діяча і педагога Івана Борецького було прийняте, увійшло у науковий обіг⁵.

Однак І. Коляда у своїй розвідці «До питання про авторство «Перестороги» в світлі гіпотези І. Франка»⁶ обґрунтовано заперечує висновок М. Возняка про те, що автором «О воспитании чад» був Іван Борецький. Спростувавши думку М. Возняка щодо авторства «О воспитании чад», І. Коляда одночасно заявляє: твердження М. Возняка про те, що автором «Перестороги» був І. Борецький, є також непе-

¹ Иже во святых отца нашего Иоанна Златоуста беседа избранная о воспитании чад. В Львове. В друкарне братской. Лета от рождения Христова 1609.

² М. Возняк. Письменницька діяльність Івана Борецького на Волині і у Львові. Вид-во Львівського ун-ту, 1954.

³ Ф. І. Науменко. Педагог-гуманіст і просвітителі І. М. Борецький. Вид-во Львівського ун-ту, 1963.

⁴ М. Возняк. Письменницька діяльність Івана Борецького на Волині і у Львові, с. 10.

⁵ А. І. Білецький. Хрестоматія давньої української літератури. К., Вид-во АН УРСР, 1952; Історія української літератури, т. I. К., Вид-во АН УРСР, 1954, с. 67; Ф. І. Науменко. Назв. праця.

⁶ І. Франко. Статті і матеріали, кн. 6. Вид-во Львівського ун-ту, 1958.

реконливим. Погоджуючись із припущенням І. Франка щодо авторства «Перестороги», І. Коляда підтверджує його кількома доводами. Між іншим, тут же І. Коляда бездоказово заявляє, що в дійсності автором «О воспитании чад» слід вважати не І. Борецького, а члена ученої колегії балабанівського видавництва Гаврила Дорофеевича. Це твердження спростовується тим, що Г. Дорофеевич належав до ворожого львівським братчикам табору єпископа Балабана.

І. Коляда вважає, що оленячий ріг і латинські букви «І» і «В» не друковані, а вписані від руки уже після виходу книжки в світ. На його думку оленячий ріг — це герб, а літери «І» і «В» — ініціали не автора, а першого власника того примірника цієї книжки, що нині зберігається в Музеї українського мистецтва у Львові. За польським гербовником І. Коляда встановив, що оленячий ріг — герб роду Біберштейнів. І. Борецький не був шляхтичем. Та навіть якби він був шляхетського походження, то до цього герба не мав ніякого відношення. Тому, заявляє І. Коляда, не тільки автором, але й власником того примірника «О воспитании чад», яким до останнього часу користувались дослідники, не міг бути Іван Борецький. Проте й міркування І. Коляди на цю тему не були до останнього часу переконливими, викликали заперечення⁷. Бракувало другого примірника «О воспитании чад», який міг би внести ясність у це питання.

Дослідники були переконані, що зберігся лише один львівський примірник⁸. Вони забули, що академік А. Соболевський в одній зі своїх інформацій, яка була опублікована в «Чтениях в историческом обществе Нестора Летописца»⁹, згадував про зшиток різних невеличких видань, виявлених у бібліотеці м. Софії. У цьому зшитку було й «О воспитании чад». У своїй інформації А. Соболевський писав: «Народная библиотека в Софии имеет под № 209 переплетенный сборник печатных книжек польских и русских, конца XVI и начала XVII веков, в котором, между прочим, находятся следующие издания: «О воспитании чад...».

Ми звернулися до бібліотеки м. Софії з проханням надіслати фотокопію титульної сторінки «О воспитании чад». Таку фотокопію ми одержали. Виявляється, що титульна сторінка софійського примірника відрізняється від титульної сторінки львівського: коло в нижній частині залишилось чистим. Висновки із зіставлення сторінок напрошуються такі.

1. Категоричне твердження Михайла Возняка та інших про те, що латинські літери «І» і «В» в колі титульної сторінки львівського примірника є ініціалами автора, спростовується. Це ініціали колишнього власника львівського примірника, отже, вони не можуть бути прийняті як один з найбільш вагомих доказів, що автором «О воспитании чад» є Іван Борецький.

2. Встановлений І. Колядою факт, що Борецький не належав до герба роду Біберштейнів, дає підставу говорити, що І. Борецький не міг бути і власником львівського примірника книжки «О воспитании чад». Можна лише припускати, до того ж з великими застереженнями, що І. Борецький або його предки перебували в якійсь залежності від роду Біберштейнів. Тому, можливо, що І. Борецький все ж вважав за свого сюзерена когось із роду Біберштейнів.

3. Порівняння титульних сторінок обох примірників «О воспитании чад» дає можливість встановити слабкі сторони твердження М. Возняка про авторство не тільки збірника «О воспитании чад» але й «Перестороги».

Питання про авторство обох творів становить значний науковий інтерес. Написані вони в умовах гострої ідеологічної боротьби, а тому їх упорядник чи упорядники, побоюючись фізичної розправи, приховали своє прізвище. Припущення І. Франка про те, що Рогатинець міг бути автором «Перестороги», в світлі нами наведеного не знімається з порядку денного. В цьому з І. Колядою не можна погодитись.

⁷ Ф. І. Науменко. Назв. праця.

⁸ И. Каратаев. Описание славяно-русских книг, напечатанных кирилловскими буквами, т. 1, СПб, 1883, № 199, с. 315.

⁹ А. Соболевский. Две библиографических редкости. — Чтения в историческом обществе Нестора Летописца, кн. 12. К., 1898.

НОВОЕ «О ВОСПИТАНИИ ЧАД» И ЕГО АВТОРЕ

Резюме

Сборник «О воспитании чад» принадлежит к числу литературных произведений, авторы которых неизвестны. И. Франко считал автором сборника члена Львовского братства Юрия Рогатинца. М. Возняк пришел к выводу, что он написан Иваном Борецким. На основании сопоставления фотокопии обложки второго экземпляра сборника, находящегося в Софии, с обложкой книги, имеющейся во Львове, автор статьи утверждает, что это сводит на нет основные доводы М. Возняка, будто бы автором сборника является Иван Борецкий.

V. БІБЛІОГРАФІЯ

О. Н. Мороз

Франкознавство за 1972 рік

Розділ I. ТВОРИ І. ФРАНКА

Вовк-старшина. Казки. Малюнки В. Мартинця. К., «Веселка», 1972. 19 с. з іл.
Лис Микита. За редакцією М. Рильського. Оформлення С. Караффи-Корбут.
Львів. «Каменярь», 1972. 103 с. з іл.

Фарбований лис. Казка. Малюнки А. Жуковського. К., «Веселка», 1972. 24 с.
з іл.

Етнографічна експедиція на Бойківщину. — «Жовтень», 1972, № 8, с. 112—119.

Переклад з німецької мови статті Івана Франка, вперше надрукованої в журналі «Zeitschrift für österreichische Volkskunde», 1905, кн. 1—4.

Передмова і публікація Катерини Матейко і Василя Васьківа.

Розділ II. КРИТИЧНА ЛІТЕРАТУРА ПРО І. ФРАНКА

Амирян С. Армяно-украинские литературные связи. Ереван, Изд-во Акад. наук АрмССР, 1972. 220 с. с илл.

Теж про І. Франка.

Бацула І. Г. Проблеми пізнання людиною світу в художній творчості Івана Франка. — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 22—27.

Бендзар В. П. Критика НДР і Австрії про берлінське видання творів І. Франка німецькою мовою. — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 65—70.

Білоштан Я. П. Маленький драматичний шедевр І. Я. Франка («Будка № 27»). — Вісник Київського університету. Серія філології. К., 1927, с. 7—12.

Боднар Б. І. Фраземи в оповіданнях Івана Франка. — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 95—100.

Бойчук А. П. Українська сатира другої половини XIX ст. (На матеріалах творчості Марка Вовчка, Панаса Мирного, Івана Франка). К., «Вища школа», 1972, 263 с.

Про І. Франка див. розділ: З потоку народного гумору і сатири, с. 194—261.

Бутрин М. Л. Запізніла заборона збірки «Дзвін» (1878). — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 41—45.

Войтюк А. Ю. Історико-літературна концепція Івана Франка. — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 76—80.

Голомбівський Й. М. Шевченкові жіночі образи в оцінці Івана Франка. — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 81—86.

Гончар Олесь. Подвиг Каменяря. — У кн.: Олесь. Гончар. Про наше письменство. Літературно-критичні статті, виступи, етюди. К., «Радянський письменник», 1972, с. 64—68.

Гузар З. П. До питання про локальний колорит у прозі І. Франка (Борислав і Дрогобич у двох редакціях повісті «Воз constricator»). — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 106—111.

Данилюк А. Хатина бойка. — «Ленінська молодь», 1972, 14 листопада.

При описі бойківської хати використано дослідження І. Франка «Етнографічна експедиція на Бойківщину» (1905).

Дей О. І. Про полемічний підтекст прологу до поеми «Мойсей». — «Радянське літературознавство», 1972, № 8, с. 40—45.

Денисюк І. О. Життя і жанр (Про робітниче оповідання Івана Франка). — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 15—21.

Дисак Ф. І. Боротьба навколо імені і спадщини І. Франка (За матеріалами комуністичної преси Західної України 1929—1933 рр.) — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 87—94.

Думинець І. О. Внутрішня політика російського царизму 90-х років XIX ст. в оцінці І. Я. Франка. — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 46—51.

Дун О. З. Невідомий російський переклад «Каменярів». — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 122—125.

Журбенко А. Т. Засоби психологізації у «Бориславських оповіданнях» І. Франка. — У кн.: Питання філології (Збірник наукових праць аспірантів Дніпропетровського держ. ун-ту, філологічний фак-т). Дніпропетровськ, 1972, с. 5—16.

Іван Франко у спогадах сучасників. Кн. 2. Упорядкування і передмова О. І. Дея. Львів, «Каменярь», 1972.

Рец.: Погребенник Федір. Друга книжка спогадів про Франка. — «Друг читача», 1972, 3 серпня, с. 5; Хома В. Нові штрихи до постаті Каменяря. — «Радянське слово» (м. Козова, Тернопільська обл.), 1972, 2 вересня.

Каспрук Арсен. Поема в сучасному літературознавстві. — «Радянське літературознавство», 1972, № 5, с. 29—35.

Теж про поему І. Франка.

Кирилюк Є. П. Значення Івана Франка для слов'янських літератур. — У кн.: Кирилюк Є. П. Слово, віддане народові. К., «Дніпро», 1972, с. 177—202.

Кисельов О. І. Іван Франко. — У кн.: Кисельов О. І. Література гарту й боротьби. Дослідження. К., «Дніпро», 1972, с. 294—402.

Ковалик І. І. Наукові філологічні основи укладання і побудови Словника мови художніх творів Івана Франка. — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 3—8.

Комаринець Т. І. Проблема літературно-фольклорних взаємин у працях Івана Франка. — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 9—15.

Крутікова Н. Є. Міжнаціональні літературні взаємини як процес. — «Радянське літературознавство», 1972, № 2, с. 11—22.

У статті йде мова про зв'язки І. Франка з російською та зарубіжними літературами.

Липецька М. Іван Франко і католицизм. — «Людина і світ», 1972, № 2, с. 44—46.

Липецька М. М. З історії українсько-польських ідейних зв'язків революційно-демократичної естетики 80 років XIX століття. — «Етика і естетика», 1972, вип. 12, с. 85—92.

Стаття опрацьована на прикладах зв'язків І. Франка з представниками польської культури.

Матвіїшин В. Г. Е. Золя в польсько-українських літературних взаєминах. — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 52—59.

Мельничук А. Ф. Про взаємини Івана Франка та Гната Хоткевича. — «Радянське літературознавство», 1972, № 8, с. 78—81.

Нечипорук О. Д. Український Каменярь і шотландський бард. — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 112—116.

Нечиталюк М. Ф. Шлях Івана Франка до публіцистики. — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 28—35.

Новосядла Е. «Каменярі» І. Франка англійською мовою. — «Жовтень», 1972, № 5, с. 134—136.

Охріменко П. П. Періодика Радянської Білорусії про Каменяра. — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 71—75.

Погребенник Я. М. Іван Франко на сторінках віденського журналу. — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 59—65.

Рудко М. К. Маловідома стаття І. Франка про Львівський університет. — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 125—129.

Сваричевський А. Франко про Поділля. — «Радянське Поділля», 1972, 23 січня.

Скоць А. І. До джерел Франкової «Притчі про терен». — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 35—41.

Тараненко М. П. Біля джерел робітничої тематики в українській літературі. — «Українська мова і література в школі», 1972, № 8, с. 13—22.

Також про творчість І. Франка.

Фалендиш Л. Т. Франко про український романтизм. — «Радянське літературознавство», 1972, № 2, с. 42—51.

Хома Володимир. Каменяр та І. О. Блажкевич — «Вільне життя», 1972, 10 вересня.

Хоміцький Остап. Осяяна генієм великого Каменяра. — «Ленінська мо-
лодь», 1972, 5 серпня.

Про Ольгу Рошкевич та її літературно-наукову діяльність.

Хропко П. П. Шляхи розвитку реалізму в новій українській літературі. — «Українська мова і література в школі», 1972, № 2, с. 11—20.

Також про творчість І. Франка.

Хрустовська О. П. Іван Франко і Леся Українка на ниві перекладацької роботи. — «Українське літературознавство», вип. 15. Львів, 1972, с. 56—61.

Шабліовський Євген. Сила великої дружби. Українська дожовтнева література в інтернаціональних зв'язках. — «Літературна Україна», 1972, 2 червня.

Також про І. Франка.

Шамаяєва С. Є. Роль авторських відступів в оповіданнях І. Я. Франка для дітей. — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 101—106.

Шанюк І. І. Алгоритм-звіроуподібнення як засіб викриття в сатирі І. Я. Франка. — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1972, с. 116—122.

Шморгун Петро. «Капітал» Карла Маркса на Україні. — «Народна творчість та етнографія», 1972, № 2, с. 29—35.

Також про І. Франка як перекладача та популяризатора «Капіталу» К. Маркса.

Розділ III. ХРОНІКАЛЬНІ МАТЕРІАЛИ

Відповідь на запитання. — «Друг читача», 1972, 17 лютого.

Редакційна колегія видання творів І. Франка у 50-ти томах інформує про хід підготовки збірки.

Каменяреві присвячується. — «Вільна Україна», 1972, 30 травня.

Мітинг біля могили І. Франка в день 56 роковин з дня смерті письменника.

Відкриття меморіальної таблиці на будинку № 1 по вул. Ватутіна у Львові, де в 1877—1878 рр. Франко перебував у в'язниці.

Про вшанування пам'яті Франка див. також: Вшанування Каменяра. — «Вільна Україна», 1972, 31 травня; Вшанування Каменяра. —

«Ленінська молодь», 1972, 1 червня; Конишева Р. Великому Каменярю. — «Львовская правда», 1972, 31 мая; Петренко М. Квіти шани Іванові Франку. — «Літературна Україна», 1972, 6 червня; Пошту-борцу. — «Літературная газета», 1972, 21 июня, с. 2; «Жовтень», 1972, № 8, друга стор. обкладинки (фото меморіальної таблиці).

Петренко Микола. Турботи Франкової кузні. — «Літературна Україна», 1972, 23 травня.

Про літстудію Львівського ордена Леніна держ. ун-ту ім. І. Франка.

Розділ IV. І. ФРАНКО В МИСТЕЦТВІ І ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Бурлаков Сергій. Іван Франко над творами Климентія Зінов'єва (Поезія). — «Літературна Україна», 1972, 7 січня.

Донець Григорій. Двадцять весна. (Поема про І. Франка і Лесю Українку) — У кн.: Донець Г. Віхи. К., «Радянський письменник», 1972.

Драч І. Іван Франко у революційному Києві 1905 року. (Поезія). — У кн.: Драч І. До джерел. Вірші, поеми, переклади. К., «Дніпро», 1972, с. 73—75.

Яворівський Володимир. Літа шукань і звершень. — «Літературна Україна», 1972, 1 лютого.

Про художника Осипа Величка — різьбяр, автора портрета І. Франка.

Захар Беркут. Кінофільм.

Рец.: Бабишкін Олег. До проблеми «Література і кіно». — «Рад. літературознавство», 1972, № 8, стор. 21—29; Бедзик Юрій. Сила суворої величності. — «Літературна Україна», 1972, 12 травня; Білостоцький Г. «Захар Беркут». — «Вільна Україна», 1972, 16 квітня; Ярош Яр. Виконавець ролі Беркута. Зустрічі з митцями. — «Літературна Україна», 1972, 2 липня (про актора В. Симчища).

Розділ V. БІБЛІОГРАФІЯ

Мороз О. Н. Франкознавство за 1971 р., — «Українське літературознавство», вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів. 1972, с. 129—143.

ЗМІСТ

I. ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Пустова Ф. Д. (Донецьк). І. Франко про предмет теорії та історії літератури	3
Гнатюк М. І. (Львів). Свідоме і підсвідоме у художній творчості в інтерпретації І. Франка.	10
✓ Власенко В. О. (Дніпропетровськ). Художні особливості повісті І. Франка «Воя конstrictor».	16
Курганський І. П. (Львів). Психологічна функція зачину в публіцистиці І. Франка.	22

II. ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Фалендиш Л. Т. (Дрогобич). «Малоросійские повести» Г. Квітки-Основ'яненка в оцінці І. Франка.	28
Ричков В. С. (Житомир). Полеміка І. Франка з В. Щуратом про літературний декаданс (Епізод із творчих взаємин).	34
Сохацький Б. М. (Львів). Деякі питання критики І. Франком права на освіту в буржуазному суспільстві.	41
Коржупова А. П. (Вінниця). Традиції І. Франка у фольклористичній діяльності Г. Танцюри.	46
Павленко Г. В. (Ужгород). До питання про світогляд І. Франка.	51
Година М. К. (Львів). І. Франко про роль науки і праці у формуванні світогляду молоді.	59
Матисякевич З. М. (Львів). Іван Франко про Якова Головацького.	65

III. МАЙСТЕРНІСТЬ

Жук Н. Я. (Київ). Майстерність атеїстичної сатири І. Франка. (На матеріалі оповідань «Місія», «Чума»).	69
Білецький Ф. М. (Дніпропетровськ). Українська сатира та гумор кінця XIX—початку XX ст. в оцінці І. Франка.	76
Кузик Д. М. (Дрогобич). «Пісня поета» із поеми Байрона «Дон-Жуан» у перекладі І. Франка.	81
Ковалик І. І. (Львів). Типологічна лінгвостилістична інтерпретація ліричного героя «Каменярів» І. Франка.	86
Третевич Л. М. (Львів). Спостереження над поетичним словом І. Франка.	91

IV. ПОВІДОМЛЕННЯ

Науменко Ф. І. (Львів). Нове про «О воспитании чад» та його автора.	99
---	----

V. БІБЛІОГРАФІЯ

Мороз О. Н. (Львів). Франкознавство за 1972 р.	102
--	-----

Міжведомственный республіканський збірник
УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОВЕДЕННЯ. Випуск 20.
Іван Франко. Статті й матеріали.
(На українському мові)

Видавничий об'єднання «Вища школа»
Видавництво при Львівському державному
університеті

Редактор Ф. І. Дісак
Технічний редактор Т. В. Саранюк
Коректор О. А. Сусли

Здано до набору 3. 04. 1973 р. Підписано до друку
8. 10. 1973 р. Формат паперу 70×108¹/₁₆. Папір друкарський
№ 1. Фіз. друк. арк. 6,75. Умовн. арк. 9,45. Обл.
видавн. арк. 9,26. Тираж 1000. БГ 10159. Ціна 97 коп.
Зам. 816.

Видавництво видавничого об'єднання «Вища школа»
при Львівському державному університеті, Львів, Уні-
верситетська, 1.

Обласна книжкова друкарня Львівського обласного
управління з справах видавництва, поліграфії та книж-
кової торгівлі. Львів, Стефаниха, 11.

97 коп.

«ВИЩА ШКОЛА»
1973