



**Українське
літературознавство**

Випуск

66



ЛЬВІВСЬКИЙ
УНІВЕРСИТЕТ

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Збірник наукових праць

Випуск 66

**Іван Франко
Статті й матеріали**

Видається з 1966 р.



**Львів
Львівський національний університет імені Івана Франка
2003**

Міністерство освіти і науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка

Українське літературознавство. Збірник наукових праць. 2003. Випуск 66.

Ukrainske literaturoznavstvo. Selected scientific articles. 2003. № 66.

В основу збірника покладено доповіді, виголошені на всеукраїнській науковій конференції, присвяченій 145-річчю від дня народження І.Франка (2001). Матеріали збірника присвячені новому прочитанню текстів письменника, вивченню майстерності його художньої спадщини. Окремі статті розглядають теоретичні та методологічні проблеми літературознавчої та мовознавчої спадщини І.Франка-вченого. Сучасного вченого зацікавлять публікації та рецензії матеріалів франкознавства, краєзнавчі матеріали, а також спогади "З історії кабінету франкознавства".

Збірник розрахований на науковців, педагогів та студентів.

The collected stories volume consists of reports which were given at the All-Ukrainian conference held in honour of Ivan Franko's 145th birthday anniversary (2001). Materials of the volume deal with new interpretation of the writer's texts as well as studying of his poetic talent. Some articles view theoretical and methodological problems of Ivan Franko's literature and linguistic studies. Publications and surveys of Franko-studies materials as well as memoirs "On History of the Franko Institute" will be interesting for a modern scholar.

The collected stories volume is designed for scholars, pedagogues, and students.

Редакційна колегія: д-р філол. наук, проф. Т.Салига (відп. ред.); канд. філол. наук, доц. Л.Бондар (заст. відп. ред.); канд. філол. наук, доц. М.Гнатюк (заст. відп. ред.); зав. лабор. франкозн. П.Салевич (відп. секр.); д-р філол. наук, проф. І.Денисюк; д-р філол. наук, проф. Л.Мищенко; д-р філол. наук, проф. Р.Гром'як; д-р філол. наук, проф. М.Ільницький; д-р філол. наук, проф. Б.Мельничук; д-р філол. наук, проф. Л.Рудницький; д-р філол. наук, проф. Л.Голомб; канд. філол. наук, проф. З.Гузар; д-р філол. наук, доц. С.Хороб.

Editorial board: T.Salyha (editor-in-chief), L.Bondar (associated editor), M.Hnatiuk (associated editor), P.Salevych (responsible secretary), I.Denyshuk, L.Mischenko, R.Hromiak, M.Ilnyckyj, B.Melnychuk, L.Rudnyckyj, L.Holomb, Z.Huzar, S.Khorob.

Адреса редакційної колегії:
Львівський національний університет
імені Івана Франка, філологічний факультет,
вул.Університетська, 1, 79000 Львів,
тел. (38) (0322) 964398.

Editorial address:
Ivan Franko National University
of Lviv Filology Department,
Universytetska st.1, UA-79000 Lviv, Ukraine,
tel. +(38) (0322) 964398.

Відповідальний за випуск М.Гнатюк

Редактор Н.Бічуя

Комп'ютерний набір і верстка П.Салевича

*Друкується за ухвалою Вченої Ради
Львівського національного університету імені Івана Франка
Протокол № 17/9 від 25.09. 2002 р.*

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ

УДК 821.161.2:801.73.09“18”(092)І.Франко

“БУНТ МИТУСИ” І.ФРАНКА (До проблеми генеалогії художнього тексту)

Микола Крупач

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000 Львів, Україна*

У статті розглянуто причини, які спонукали І.Франка до власної інтерпретації образу легендарного співця Митуси.

Ключові слова: літопис, інтерпретація, апокаліптика, поезія.

Перший друкований постичний твір Івана Франка на історичну тему – “Мятеж Митуси”. Нагадаємо, що він був опублікований 1975 р. у журналі “Друг” (ч. 24, с.569-571) і підписаний псевдонімом “Джеджалик”. Згодом, 1913 р. – уже майже наприкінці свого життя І.Франко, який у цілому дещо скептично ставився до своїх перших літературних спроб, все-таки повернувся до ранніх друкованих поезій і скомпонував із них, зокрема, збірку “Із літ моєї молодості”, яка вийшла у Львові 1914 р. і до якої увійшли твори, написані впродовж 1874-1878 рр. (більшість уже були надруковані в першій збірці письменника “Балади і розкази”).

Отже, уже зрілий поет, який користувався заслуженою шаною як патріарх української літератури, враз вирішив надати своїм першим друкованим творам нового життя. Передусім, І.Франко мовно осучаснив їх – позбавив нашарування “язичія”, характерного для його ранньої творчості.

Та важливим є те, що до деяких нових редакцій своїх перших друкованих поезій, зокрема історичних, І.Франко подав коментарі, які допомагають глибше збагнути психологію його ранньої творчості, ілюструють дбайливе опрацювання національних історичних пам'яток, які стають для нього джерелом творчого натхнення.

Зокрема, “Мятеж Митуси” у новій редакції дістав назву “Бунт Митуси”, але в цілому твір зазнав незначних змін. І.Франко лише додав у четвертій частині ще дві строфи, які, правда, суттєво не вплинули ні на композиційні особливості твору, ні на його ідейно-тематичну основу.

Оскільки у творі наявні всі ознаки ліро-епічної оповіді, зображені яскраві історичні постаті, що вперто обстоюють свої світоглядні переконання, твір досить великий і за обсягом (складається з IV частин й у другій редакції нараховує 44 чотирирядкових строфи) – отже, є всі підстави за жанром назвати

його поемою. За формою – блискучий дебют в історичній тематиці для 19-річного поета. Та й у цілому версифікаційна будова твору, як для початківця того часу, на належному рівні.

Що ж до змісту – то молодому поетові потрібно було вдатися до власної інтерпретації досить заплутаного й скупого на деталі оповідання літописця. Правда, не “Галицько-Волинський літопис” був першоджерелом для роздумів поета над долею Митуси. Як зазначає сам І.Франко у коментарі (“екскурсі”) до твору, написаному 1 червня 1913 р., уперше почув він про бунтівного співця ще в пору навчання в гімназії, познайомившись із віршем Миколи Костомарова “Співець Митуса”, що був надрукований у 2-ому томі читанки для вищих гімназійних шкіл [5; с.420].

Інтерпретація М.Костомарова закарбувалася в пам’яті юного І.Франка на все життя. Зокрема, згодом він високо оцінив художню вартість вірша, назвавши “надзвичайно сильним та пластичним у представленні описаних у ньому подій” [5; с.420]. Та от щодо інтерпретації образу славетного співця, то, як зазначив І.Франко, у його душі залишився “сумнів у тому, що автор представляє Митусу співаком, повним немотивованої нічим ненависті не тільки до князів, але також, можна сказати, до цілого тодішнього суспільно-політичного устрою” [5; с.420].

Далі поет навів цитати з вірша М.Костомарова, які мали ілюструвати, висловлюючись сучаснішим терміном, “анархістські” настрої Митуси. “Сей песимістичний погляд на поезію Митуси ще сильніше підкреснений, – продовжував І.Франко, – у промові Митуси до князя Данила. Се було причиною, що я в своїй композиції поспробував трохи інакше мотивувати виступ проти князя Данила, причім, користуючись свободою поетичного помислу, відступив далше від історичної дійсності, ніж се вчинив Костомаров” [5; с.420].

Отже, поема І.Франка стала, передусім, корективом художньої інтерпретації М.Костомарова. Утім, молодий поет не погодився і з версією Михайла Максимовича, який побачив у Митусі лише церковного співака, одного з дяків-хористів перемишльського єпископа, який свого часу відмовився прилучитись до дяків князя Данила. І.Франко, очевидно, не покидав сумнів, що така незначна подія, як відмова дика змінити, попросту кажучи, місце роботи (хай – служби), коштувала йому життя та й ще привернула увагу літописця, який не приховує своєї радості від втрати гордого співця. Таким чином, І.Франко вказав нам ще одну причину, яка спонукала його до власної поетичної інтерпретації образу славетного руського співця – це стаття М.Максимовича “Заметки о словутном певце Митусе, упоминаемом в Волынской летописи под 1241 годом”, уперше опублікована в журналі “Основа” (1861. Кн.6; с.19-20).

Врешті, основним джерелом написання поеми для І.Франка стала власна інтерпретація факту втрати співця Митуси, зафіксована під 1241 р. у “Галицько-Волинському літописі”.

Отже, маємо три основних джерела, що стали поштовхом до написання І.Франком “Бунту Митуси”. Тепер зупинимось на деяких розбіжностях в інтерпретації М.Костомаровим, М.Максимовичем та І.Франком постаті перемишльського співця.

Усім їм, безумовно, було недостатньо літописної оповіді – інформаційно-схематичної, з інтонацією впевненості, ніби всі й так знають "словутного" співця [3; с.400]. Власне, ота авторська впевненість у літописному повідомленні й спонукає не погодитися з версією М.Максимовича, який заперечив поетичний хист Митуси, запротестував, аби його ім'я вживати поряд з іменем Бояна, а парюю йому радив вважати хіба що скопця Мануйла, "гарного співака, що прийшов був із Греків утрюх до благолюбивого князя Мстислава" й поставлений був єпископом у Смоленську [3; с.189].

Фактично І.Франко у поемі підтримав версію М.Костомарова, що Митуса належав до відомих людей свого часу, і, маючи блискучий поетичний хист, умів впливати навіть на тодішню суспільно-політичну ситуацію в Галичині. "Признання за Митусою становища світського співака дружинника або боярина, що міг противитися князівській владі, – писав І.Франко, – дозволяло би нам сконстатувати в тодішній Галицькій Русі категорію таких співаків, що займали визначні становища в тодішній суспільності. Що такі співаки мусили бути і що їх було немало, про се свідчить текст Галицько-Волинського літопису, в яким дуже часто стрічаємо місця незвичайно поетичні та лаконічні, немов останки давніх пісень. Маємо також виразні свідчення про те, що після важніших побід князям складано похвальні пісні. Про таку пісню виразно сказано під р.1251 по битві з ятвягами, де сказано, що коли Данило вернув зі своїм братом із походу, визволивши багато невольників, "піснь славу поху има" [...]. Очевидно мусила се бути пісня історичного змісту, а опис битви, до якої вона відносилася, справді високопоетичний" [5; с.422].

Не погодився ж, як було сказано, І.Франко з М.Костомаровим у тому, що він зобразив Митусу таким собі "анархістом", який воює проти всього "світу". А втім, вартує звернутися до тексту вірша М.Костомарова, а саме до відповіді Митуси князеві Данилу і проаналізувати її детальніше. Для цього повністю наведемо її:

– Княже, – одвітів Митуса, – ось я заспіваю вам пісню:
Ріжтесь, кусайтесь, бийтесь, попелом Русь посипайте,
Пийте братерною кров, умивайтесь сльозами народу.
От до вас добрана пісня! Іншої вам не почути!
Що вас спляти? Що вам співати? Шкода, опізнитись!
Помста за помсту, кара за кару, лихо за лихо!
Кончилися віки, сповнилась чаша, грім розпалився:
Суд неминуний, суд невмолний, – написана доля!
Кончилися віки! Зілля сухес огонь поїдає.
Хай поїдає! Хай пропадає Русь із князями!
Боже прокляття чорними хмарами висить над нею,
Хмари згустіють, віки пролинуть, і знов, хоч не скоро,
Знову розгонить ясне сонце туман віковичий,
В той час-годину інших пісень співці заспівають
Іншим князям, та не вам, – іншому руському люду!..

[“Співець Митуса” М.Костомарова]

Справді, складається враження, що Митуса “рехнувся, порет дичь”, “галиматью”, але видає її за “боговдохновенную”. Російськомовні слова, вжиті

тут, запозичені з “Щоденника” Т.Шевченка не випадково. Нагадаємо, що записав він їх у грудні 1857 р., після того як В.Даль у Нижньому Новгороді намагався постові пояснити зміст “Апокаліпсиса”, а пізніше й запропонував прочитати власний переклад цієї книги.

Отож, у Митуси в інтерпретації М.Костомарова не просто “анархістське” мислення, яке, за словами І.Франка, виражається в немотивованій “ненависті не тільки до князів”, але й “до цілого тодішнього суспільно-політичного устрою”, а мислення із претензією на – *апокаліптичне*.

У монолозі співця на голову князя сипляться погрози “судом неминушим, судом невмолимим”, який є “написана доля” (слід читати – написаний в “Апокаліпсисі”). Митуса лякає Данила Галицького закінченням віків, “Божим прокляття”, що “чорними хмарами висить над” “Руссю із князями”. Врешті, тут і пекельний “огонь”, що “зілля сухее поїдає”, тобто неправедних князів із невдячними Богові русичами і т.д. Та головне, що пройде час (“хоч не скоро”) і все зміниться на краще (“Знову розгонить яснее сонце туман віковичний”): з’являться “інші князі”, “інший руський люд”, і тоді їм заспівають співці й “інших пісень”.

Згадаймо хоч би фрагменти візії Івана Богослова. Ось з’являється ангел на сонці й гукає птахам, аби ті збиралися “на велику вечерю Божу, щоб пожерти трупи царів”, “трупи всіх вільних і рабів” [4; с.19:17-18]. А далі апостол побачив “нове небо і нову землю, бо перше небо і перша земля минули...” [4; с.21:1]; і там, у нових часах, “нічого вже не буде проклятого” [4; с.22:3]. Можна було б продовжити цитування з “Апокаліпсиса” й знаходити там нові співзвучні місця зі словами Митуси. Та й таких місць чимало знайдемо в усій Біблії. І не дивно, адже Митуса був передусім співцем церковним, отож добре знав Святе Письмо, тому так співзвучне його мислення з біблійними ідеями болючого й кривавого переродження людства.

Правда, “Помста за помсту, кара за кару, лихо за лихо!” – це вже свідчення синтезу старозавітного мислення Митуси з новозавітним, що піддає сумніву глибинне розуміння ним ідей християнства, побудованих, передусім, на пріоритетах любові, терпимості, жертвовності. Новозавітні принципи наскрізно перекреслюють старозавітний закон помсти, інакше тратить увесь зміст ідея страдницької жертви Христа.

Мислення Митуси в інтерпретації М.Костомарова далеко від мислення Малахія Стаканчика з драми М.Куліша, який наперемішував “Апокаліпсис” із “Капіталом” К.Маркса (також, між іншим, просякнутим старозавітними ідеями). Та все ж воно трохи чимось нагадує заклики російськомовного варіанту “Інтернаціоналу” Ежена Потье:

Весь мир насилья мы разрушим
До основания, а затем,
Мы сами, мы новый мир построим,
Кто был ничем, тот станет всем!

А можливо, ще більше нагадують дещо "апокаліптичні" рядки із приспіву цього ж "Інтернаціоналу" в перекладі Миколи Вороного: "Чуєш: сурми заграли! / Час розплати настав..."

Це, очевидно, й налякало юного, але вже й тоді прозорливого І. Франка. Він побачив у такому Митусі осліпленого фаната-революціонера, готового на бездумну смерть. Та й мислення співця в інтерпретації М. Костомарова якесь уже геть позбавлене національного чуття, навіть елементарного жалю до співвітчизників, простого руського люду, якому грозить погибель від внутрішніх чварів князів та чужинців.

Утім, кожен художній образ, насамперед, так чи інакше продукт світоглядного мислення самого автора. Отож, і образ Митуси в інтерпретації М. Костомарова певною мірою відображає й тогочасний світогляд його творця.

Нагадаємо, що вірш "Співець Митуса" М. Костомаров написав 1850 р., у пору перебування на засланні в Саратові за участь у Кирило-Мефодіївському товаристві. Зокрема, ще зовсім недавно, десь за три роки перед тим, він детально студіював Біблію, працюючи над "Законом Божим. Книгою буття українського народу" – програмним документом Кирило-Мефодіївського товариства. Як зазначає М. Костомаров у "Автобіографії", працюючи над "сочинением о славянской федерации", він навіть "старался усвоить по слогу библейский тон" [2; с. 480]. Як відчуваємо з монологу Митуси, це письменникові вдалося добре. Але найкрасномовнішим свідченням засвоєння біблійного "тону" у М. Костомарова є, безумовно, його "Закон Божий. Книга буття українського народу".

Цікавими є й думки М. Костомарова про події княжої доби, висловлені у книзі. Автор наголошує, що слов'яни, на відміну від інших народів, ще до прийняття християнства не мали "ні панів, ні царів, і всі були рівні, і не було у них ідолів, і кланялись слов'яни одному Богу-вседержителю, ще його й не знаючи" [1; с. 21]. Далі стали слов'яни ревними християнами, бо Бог особливо попитувався ними: послав їм Кирила та Мефодія, які переклали Святе Письмо на рідну для них мову. В інших же народів службу відправляли по-латині, тому й не доходило до них слово Боже.

"Але, – продовжує М. Костомаров, – було два лиха у слов'ян: одно – незгода між собою, а друге те, що вони, як менші брати, усе переймали од старіших" [1; с. 22], не розуміючи, що в них було краще. А кращим був у них суспільний устрій: тоді не було панів, а були старшини, яких вибирали за літами та за розумом. І коли "Поприймали слов'яне од німців королів, і князів, і бояр, і панів" [1; с. 22], тоді й покарав Господь їх гірше ніж інші племена, віддавши в неволю чужинцям, "бо сам Господь сказав: кому дано більше з того більше і зищеться" [1; с. 22].

Отож, Митуса повідав князеві Данилу присуд Господній над слов'янським людом, зокрема руським, за те, що зреклися патріархального устрою й замінили його княжим – владним, імперським (лат. *imperium* – влада, панування), який призвів до ще більшої незгоди між слов'янами. Співець, звичайно, озвучив думки М. Костомарова, якому на той час імпонував саме патріархальний лад.

Правда, остання думка в монолозі Митуси не озвучена, вона проглядає лише з підтексту світоглядних суспільно-політичних орієнтирів М. Костомарова,

про які, на той час не будучи знайомим із "Законом Божим. Книгою буття українського народу", І.Франко не знав. Нагадаємо, що згодом галицький письменник сам "закохається" в патріархальні суспільні відносини, і як своєрідний гімн мудрості, здруженості та геройству наших предків постане його неперевершена історична повість "Захар Беркут".

Та навіть коли б І.Франко й знав про патріархальні (слід читати – "новодемократичні") устремління свого попередника, то й тоді низка нюансів у промові Митуси із твору М.Костомарова все ж насторожувала б його. Вразила б, зокрема, вже згадувана відсутність національної солідарності з власним народом. Можливо, як федераліст і людина з дещо інтернаціональними (російсько-українськими) та різносоціальними (дворянсько-кріпосницькими) родовими коренями, М.Костомаров не надав цьому особливого значення, але це викликало внутрішній спротив І.Франка.

Щодо дякливо-апокаліптичного тону промови Митуси, то тут, можливо, вартує ще раз звернутися до реакції Т.Шевченка на прочитання перекладу "Об'явлення Івана Богослова". Однією з версій поета про причини написання апостолом "одкровення" була така: "...Чтобы они (пристава) подумали, что старик рехнулся, порет дичь, и скорее освободили бы его из заточения" [6; с.156].

Перефразовуючи Т.Шевченка, можемо припустити, що словами Митуси М.Костомаров висловив власну зневагу до ладу, який за природне право на вільну думку карав принизливим засланням. Та все ж надрукувати вперше свій твір письменник наважився лише 1861 р. в журналі "Основа", коли в царській Росії трохи послабла реакція. А що цього ж року в цьому ж виданні згодом з'явилася вже названа стаття М.Максимовича, у якій він намагався перекреслити версію М.Костомарова про статус співця, сподіваємось – це була лише наукова суперечка. Правда, є в словах М.Максимовича щось трохи применшувальне, аби не сказати – принизливе, для галичанина; щось трохи від "старшого брата": із його версії ніби випливає, що "Бояни" могли жити лише в Києві, а Галичина, як провінція, такого рівня поста зродити не могла. Може, й це "зачепило за живе" юного І.Франка, і як сина галицької землі спонукало вдатися до власної інтерпретації образу славетного співця.

Хай там як було з Митусою, але І.Франко своїм життя і творчим та науковим здобутком довів: галицька земля народжує титанів, на ній живуть також співці-генії, які нерозривно пов'язані зі складною долею свого народу.

І.Франко, попри літописну неясність оповіді, витворив власне уявлення про відважного поета давнини, що проживав у рідному для нього краю. Він витворив образ свого попередника, від якого ще юнаком перейняв відповідальність за долю власного народу, на вівтар служіння, якому збирався покласти своє життя. Гордий Митуса у його візії загинув від "широкого меча" [5; с.296] ката, спрямованого князем Данилом, а І.Франко у зрілому віці пішов із життя, не витримавши ударів життя, спрямованих уже "витонченішими" методами "сильних" світу цього. Та обох їх об'єднав глибокий національний патріотизм.

Митусу І.Франко наділив здібністю організовувати суспільне життя у краї. Саме до нього на нараду збігається і люд простий, і бояри, і старшини, аби

війною стати проти войовничої політики князя Данила, яка була спрямована, передусім, на укріплення власного "життя славетного" [5; с.295].

У передсмертній промові Митуса відважно картає князя за нехтування інтересами простолюду, який найбільше терпить від князівських чварів. Він захищає своє право бути "свобідним чоловіком" [5; с.296] – що і є першо-причиною його бунту. Хіба це не суспільне кредо самого І.Франка?

Ось як, напр., звучить воно в уже пізнішому творі – IV вірші циклу "Із книги Кааф":

Як трапиться тобі в громадським ділі
Здобути голос, вплив якийсь і значність,
Народ вести, снувати плани смілі,

То пам'ятай і все май ту обачність,
Не вірити і не дуфать ніколи
На княжу ласку й на народну вдячність.

Бо княжа ласка, як той сніг на поли,
Що вітер здує, в південь злиже сонце
І лишить чорний ґрунт, пустий і голий [5; с.166].

Читаючи ці рядки, в їхньому контексті вчуваємо ніби й досі непогамований Франків біль за страченого князем відважного й гордого співця.

У візії І.Франка "Бунт Митуси" образ Данила Галицького позбавлений звичної вже для нас глорифікації. Князь, передусім, порушник заповіді "не вбий", яку переступив, піклуючись про власні, а не громадські інтереси. І, очевидно, вбивство беззахисного співця спонукало І.Франка саме так оцінити в цілому діяльність князя, а згодом застерегти майбутніх митців від даремних сподівань на "княжу ласку", тобто – ласку "сильних" світу цього.

1. Костомаров М. Закон Божий. Книга буття українського народу. – К.: Либідь, 1991.
2. Костомаров М. Исторические произведения. Автобиография. – К., 1989.
3. Літопис руський. – К., 1989.
4. Новий завіт. – Торонто, 1990.
5. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1976. – Т.3.
6. Шевченко Т. Твори: У 5 т. – К., 1985. – Т.5.

"RIOT OF MYTUSA" IFRANKO (TO GENEALOGIES OF POETICAL TEXT)

Mykola Krupach

*Ivan Franko National University of Lviv Philology Department
Universytetska st., 1, UA-79000 Lviv, Ukraine*

In the article free stated reasons, which have brought I.Franko to own interpreting an image of storied singer Mytusa.

Key words: chronicle, interpretation, poetry.

Стаття надійшла до редколегії 02.06.2001

Прийнята до друку 14.10.2001

УДК 821.161.2-14.09“18”(092)І.Франко

ЖАНРОТВОРЧА І СТИЛЕТВОРЧА РОЛЬ АВТОЛОГІЧНОГО СЛОВА У ЗБІРЦІ ІВАНА ФРАНКА “З ВЕРШИН І НИЗИН”

Ганна Попадинець

*Дрогобицький державний педагогічний університет імені І.Франка,
вул. І.Франка, 24, 82100 Дрогобич, Україна*

У статті на основі збірки І.Франка “З вершин і низин”, багатой жанрами, тематичними пластами й стилістичними модифікаціями, простежено елемент автологічного слова, частоту його вживання та функцію у поетичному тексті.

Ключові слова: автологічне слово, жанр, поезії, тропи, риторична фігура.

Проблему автологічного слова в інтерпретації поетичного твору наша наука про літературу порушувала лише спорадично, а стосовно поетичного світу Івана Франка не розглядала зовсім. Очевидно, що ця стилістична категорія усе ще залишається на периферії сучасної поетики, не набувши належного поширення. У шкільній практиці розмова про образність твору зводилася лише до виявлення у тексті тропів. І на широкому тлі метафор, порівнянь, антитез та оксюморонів практично зовсім не брали до уваги автологізми. У поетичному творі автологічне слово – це слово, яке не є локальним тропом. Художнього сенсу такому слову надає контекст, стиль тексту, система прямих і зворотних “зчеплень”, силове поле всього твору, художня структурованість особливого мовлення.

Термін автологізм уживається на позначення “вживання слів і виразів у художньому творі в їх прямому (власному) значенні в протиставі словам і виразам з переносним значенням” [17; с.6]. Думаємо, що не слід утворювати поняттєву антитезу тропи – автологізми, оскільки останні є своєрідним будівельним матеріалом мегаобразу.

У своєму феноменальному естетичному трактаті “Із секретів поетичної творчості” Іван Франко не обминув питання природи автологічного слова, його сутності (не вживаючи терміна “автологічне слово”). Автор трактату показує роль змислів (відчуттів) у поетичній творчості. Певні слова апелюють до змислу дотику, інші – до зору, слуху, нюху, смаку. У здатності автологічного слова викликати певні асоціації і полягає їх причетність до образності.

Звертається до проблеми автологічного слова і відомий літературознавець Семен Шаховський. У книзі “Огонь в одежі слова” [24; с.147] він говорить про необхідність досліджувати неметафоричну мову, мову не-тропів.

Майже одночасно проблему автологічного слова ставить у надзвичайно цікавій монографії “Література як мистецтво слова” Михайлина Коцюбинська

[15; с.148], розглядаючи у розділі “Слово образне і “необразне” питання співвідношення образного й необразного, безобразного, тобто автологічного слова.

Щодо автологічного слова у Франковій поезії, то його роль у ній для критиків довго була незрозумілою. Франка звинувачували в тому, що його поезія – то “заримована проза”. Звинувачення Франка-поета у прозаїзмі його віршів почалося вже з виходом збірки “З вершин і низин”. Про це пише автор у передмові до окремого видання поеми “Панські жарти”: “Рецензент Г.Ц.” (Григорій Цеглинський), ставився взагалі дуже негативно до збірки ліричних поезій, вбачаючи в них лише “римовану прозу і революційну тенденцію” [23; т.2; с.7].

Цю тезу заперечив М.Зеров: “Коли все це і проза, газетна стаття, переказана віршем, то чи не треба визнати, що емоція, доведена тут до найвищої температури, перетоплює цю “Прозу” на щось не нижче і не слабше своїм впливом від сутої поезії” [12; т.2; с.465].

Для з’ясування жанротворчої і стилетворчої ролі автологічного слова у поетичному тексті звернімося до згаданої збірки Івана Франка “З вершин і низин”.

Кожна збірка поезій І.Франка має свою чітко виражену фізіономію. Авторський універсалізм найвиразніше позначився на певній строкатості монументальної за своїм характером збірки “З вершин і низин”, структуру якої зумовило ще й те, що вона була підсумковою, охоплюючи поетичну продукцію автора багатьох років – поезію малих форм і “огромних” жанрів.

Уже сама назва монументальної збірки І.Франка “З вершин і низин” певною мірою свідчить про опозиційність контрастів у тематиці і в настроях.

І.Франко розумів психологічні закони збудження і гальмування уваги та уяви читача. Його не можна приголомшувати каскадом вишуканих образів. Читач потребує хвилинки перепочинку, щоб зачерпнути повітря й набрати сили для осмислення символу, алегорії, незвичайності образного слова. Він не спроможний весь час “дихати вогнем”, до нього треба промовляти не лише трубним гласом архангела, а й звичайним побутовим словом.

Образ автора збірки “З вершин і низин” – це образ диригента, який згармонізовує тони високого стилю (образного) з низьким (безобразним).

Пристаюючи до аналізу текстури збірки “З вершин і низин”, виокремлюємо насамперед “Гімн” – один вірш з групи поезій – отих “гімнів, закликів, програмованих тирад”, у яких нібито є суха риторика. Це річ романтично піднесена, пафосна. Ця “декларація нової селянської демократії”, якимось особливому “овеснена”, її мажор не штучний, а спирається на щирість емоцій “каменярьської” генерації, генерації “Молодої України”.

Автологічне слово як правило займає тут небагато місця. Воно персбуває в силовому полі загальної концентрації думки й почуттів, динаміці ритму.

Власне кажучи, автологічними, визволеними, так би мовити, від пресу образності й символіки “прозаїзмами” є лише два рядки:

По курних хатах мужицьких
По верстатах ремісників,

за якими стоять асоціації “низинні”, конкретизовані, опредмечені реалії селянської хати й робітничого ремесла. Алегоричний і дещо абстрактний Дух з

“вершин” “приземлився” до “низин” соціальних. Означення “курних хатах мужицьких”, “верстатах ремісницьких” не є епітетами. Селянські, мужицькі бідні хати були справді курними, тобто без комина, слово “ремісницький” – прозаїзм.

Цикл “Веснянки” має переважно метафоричний характер. Веснянці “Вже сонечко знов по лугах”, що складається всього з дванадцяти рядків, розчленованих на три строфи, цікаву оригінальну студію присвятив Валерій Корнійчук [14: с.69-76], щоб показати новаторство Франка в олітературенні фольклорного жанру.

Дослідник зауважив важливу прикмету Франкової літературної веснянки – її жанровий синкретизм: це “веснянка і образок водночас”. Франко її вперше помістив таки під назвою “Веснянка” у циклі “Галицькі образки”. Що ж таке образок у літературі? І.Денисюк образок зараховує до так званої фрагментарної, безфабульної прози і вважає, що це “просторовообмежений фрагмент, сцена, ситует однієї постаті чи групи з більш-менш статичною конфігурацією, яку б можна закріпити настроєм одного моменту” [9: с.228].

Франкова веснянка акцентує передусім простір, місце, заземленість деталей. Не випадкова повторюваність місцевого відмінка з прийменником “по”: “по лугах”, “по ... широких полях”, “По ... ріці”, “по голій тісній толоці”. Дієслова виступають переважно у теперішньому (презентному) часі. А це час “образковий”: риба гуляє, худоба шкандибає, ліс дзвенить, зозуля кує, віз тягнеться.

Отже, перед нами образок як замальовка з натури. Причому виконана у натуралістичному стилі: фіксуються не лише радісні, “комфортні” деталі весняного пейзажу, а й сумні “дискомфортні”.

Відповідної опозиції набуває й лексика: то вона веснянково-постична, то буденно-автологічна. З одного боку тиха, чиста ріка, де “сріблястая риба гуляє”, а з другого – “Полились ріки людського поту”.

Навіть сонце “запряжене” до роботи:

Вже сонечко знов по лугах
Почало весняну роботу.

Тут уже наявна певна опозиція автологічного слова образному, але вона ще більше посилиться у другій строфі, в якій чистій ріці зі сріблястою рибою контрастно протиставлено два цілком автологічні рядки:

По голій, тісній толоці
Знов худоба худа шкандибає [23: с.27].

У жодній фольклорній веснянці нема такої убогої трави, витолоченої численною худобою, та ще й на малій площі. Це іронія з приводу фольклорного “зеленого луку”.

Формула обох останніх чотирирядкових строф складається з двох автологічних рядків і з такого ж числа образних:

2-га строфа	О { =====
	А { =====
3-тя строфа	О { =====
	А { =====

Формула усієї веснянки з трьох строф:

$$[O(1+1+1+1)] + [O(1+1) + A(1+1)] + [O(1+1) + A(1+1)].$$

Одним із найоригінальніших у збірці є цикл "Осінні думи". Він становить і антитезу, і логічне продовження попереднього. Тональність пронизує похмурий осінній пейзаж.

Друга поезія циклу "Журавлі" побудована за принципом паралелізму-структури, яка часто використовується у народнопісенній поезії, коли перша частина є реальною, а друга – символічною. Її формула P+C (реальна+символічна). Наведемо приклад:

Понад степи і поле, гори й доли,
Понад діброви, зжовклим листом вкриті,
Понад стернища, зимним вихром биті,
З плачем сумним, мов плач по крапцях долі,
Понад селища бідні, непошиті
Хатки, обдерті і пусті стодоли,
Понад люд темний, сумовитий, голий,
Ви плывете по млисту блакиті [23; с.37].

Автологічні й образні дворядки синтаксично подібні: це повтори іменників однакових граматичних форм (ампліфікація), це прийом нагнітання сумного, одноманітного, меланхолійного осіннього настрою, гнітючих дум. У такій загальній гамі читач не зауважує, що перші дворядки – безобразні прозаїзми, бо вони опромінені сусідством рядків, насичених "настроєвими", емоційно насаженими епітетами зимний вихор, плач сумний, люд темний, сумовитий, голий, млистя блакит. Епітети підсилені метафорами, розгорнутим порівнянням. Отже, це прийом чергування антракту, відпочинку від образності і її насаженості, інтенсифікації.

Смутком пройняті "Скорбні пісні" поета, на що вказує вже сам заголовок. Образ ліричного героя зливається з образом автора, який звертається до своїх читачів, до громади. Поет пише, що "народна неволя – то мати тих скорбних дум". Він просить прощення за песимістичні ноти у його слові:

Не винен я тому, що сумно співаю,
Брати мої!
Що слово до слова нескладно складаю –
Простіть мені! [23; с.40].

"Нічні думи" переважно позначені образами "на межі" автології і метафорики.

Сьомий вірш циклу – це розгорнута риторична фігура. Поет звертається до свого "Пекучого болю", до "важкої думи-муки". Звернення "Не покидай..." розгортається в анафору. Автологічно будується, напр., такий риторичний образ:

Не дай подумати ані на хвилину
Про власну радість і про власне щастя [23; с.49].

Серед образних штрихів до соціальної характеристики трапляються рядки автологічні: “Мруть з голоду бездомні сиротята”. Вірш завершується промовистим автологічним зверненням (хоч образ “стежки” є метафорою метонімічного характеру):

Схибнув я стежки! Ночами і днями
Шепчи над вухом: “Ти слуга нещасних!
Працой на них словами і руками
Без бажань власних, без вдовоень власних!” [23; с.50].

Майже суцільною автологічністю відзначається цикл “Думи пролетарія”. Сентенції, які І.Франко висловлює у вірші “Semper idem” (лат. “Завжди те саме”), “вливаються” в загальне стильове річище риторичного пласту лірики. Поезія починається біблійним образом, твердженням вічного явища буття:

Против рожа перти,
Против хвиль плисти,
Сміло аж до смерті
Хрест важкий нести! [23; с.54].

Поезія немовби зіткана із волелюбних, просвітницьких кличів: “Правда против сили”, “Боем против зла”, “З світочем науки Против брехні й тьми”. Є образи вічного діла, духа, робочих рук, світлих умів тощо. “Вольності слова” адресує автор похилому народові (це, власне, єдиний епітет у вірші). Глибокий сенс має назва твору – животворчий дух, що кличе до активної дії проти зла за “правду й волю”.

Цикл “Excelsior!” (лат. “вище!”) відзначається поєднанням риторичності і наративності. Наративний плин у поезії “Христос і хрест” містить мало тропів. Автологічним словом досягнуто особливої пластики, предметності зображення. Поезії “Христос і хрест” багато “текстуальної” уваги приділила Лариса Бондар у своїй вдумливій, по-жіночому витонченій роботі [3; с.128-140], де вірш розглянуто як підсумковий акорд у наскрізному біблійному мотиві Христа у творчості Івана Франка. Для нас особливо цікаве спостереження дослідниці над жанровими особливостями твору. “За жанром, – пише Л.Бондар, – твір можна визначити як притчу з усіма її ознаками: простотою і чіткістю викладу, максимальною стислістю, сконденсованістю композиції, повчальністю” [3; с.137]. Композицію аналізованого тексту порівняно до кількох кадрів своєрідного відеофільму, настільки “візуальне розгортання дії”. Це, по суті, той же прийом “образкового” письма, який ми спостерігали у Франкових веснянках, але тут представлений простір, обмежений до однієї дерев’яної сакральної фігури, отже, є якийсь жанровий нюанс портрета.

У віршах циклу “Поет” багато рядків (позбавлених, так би мовити, метафоричного орнаменту), що звучать як сентенції: “Пісня і праця – великі дві сили”; “В пісні те лиш живе, що життя дало” і т.д.

Адресуючи свої слова “співакові”, поет пише:

Так весь свій мозок, і нерви, і серце
Й ти в свою пісню, співаче, вкладай,

Біль свій, і щастя, й життя їй віддай,
Будь її колос, лушпина й стебельце! [23; с.76].

Цикл "Картка любові", здавалося б, повинен бути сповнений глибокого ліризму, на який пост виявився здатним у багатьох творах збірки "Зів'яле листя". Проте в них часто ліризм відсутній.

Перший вірш – це і звернення, і медитація, власне роздум з риторичним спрямуванням. У ньому поєднані такі образи, як: "людська злість", "ржа упідлення", "отрута", – з одного боку, а з іншого – сентенція: "Не знає стін, перегород любов!"

Цикл "Знайомим і незнайомим" уже своїм заголовком сигналізує про його риторичний характер. Суцільною алегорією є поезія "Анні П." (Анна Павлик – сестра Михайла Павлика, учасниця жіночого руху в Галичині). Ця алегорія сплетена переважно з автологічних слів, які набувають своєї особливої образності лише в системі всього поетичного творива. Вірш написаний у формі уявного діалогу між матір'ю і донькою (десь тут, можливо, відгомін "Веснівки" М.Шашкевича). І цей діалог завершується заявою глибокого змісту визнання:

Я не боюся хмари – зливи!
Що мені вітер той бурхливий? [23; с.93].

Тут образи набирають метафоричного звучання лише з погляду цілості вірша, його жанру. А формально – це побутопис. Висновки – "буду робити", "не покину працю в полі" і т.д. – можуть бути вжиті у прямому значенні, у буденному мовленні.

У збірці "З вершин і низин" є два жмутки – "Вольні сонети" і "Тюремні сонети". Чому "вольні"? Найправдоподібніше тому, що за ними підуть "поремні". Факт, який засвідчує, як по-новаторському І.Франко ставився до проблеми циклізації своїх творів.

Глибокою саморефлексією пройнятий 15-ий сонет "Вольних сонетів". Тут "екстреми", що "ся стрічають", мають інший екзистенційний вимір. Гірше глибинне ствердження: "Ні, не любив на світі я нікого" – знаходить свій дальший розвиток. Автологізми входять у сентенції, ширші образи:

Ввійти в другого душу, переймись
Його думки, його бажання жать,
Не думавши, добро творить... [23; с.149].

Автологічно структурований другий терцет завершує сонет самозверненням:

Чи самолюбства в мні замного стало,
Чи творчих сил живих було замало?
Чи шлях життя мене фальшиво вів? [23; с.149].

І.Франко створив цикл "Тюремні сонети", об'єднаний своєрідним внутрішнім "сюжетом". Перед нами щоденник в'язня, у якому відображені його тюремні дні і ночі. Цікаву інформацію про творення цих сонетів подає Василь Щурат:

Іван Франко писав їх у "слідчій в'язниці 1899 року голкою на стіні" й переписував їх потім "на краях граматики гебрайської мови, одинокої лектури ув'язненого поета" [25; с.175]. Отже, це були своєрідні графіті. Звідси лаконізм, концентрація вислову у цьому своєрідному карбованому літописі, у цих "карбах" "недолі й сліз", а також, так би мовити, помпейська відвертість. Розкопки Помпеї засвідчили, що мешканці цього засипаного вулканною лавою міста писали на стінах у публічних місцях натуралістичним, далеким від салонного, стилем.

Франкові "Тюремні сонети" були контрастом до його "Вольних сонетів", про що влучно пише Т.Гундорова: "Змістова новизна "вольних сонетів" Франка передається з допомогою виразно риторичного мовлення, багатого на оклики і знаки питання, зітканого з протиставлень, гіпербол, смислових паралелізмів. Загалом, для цих творів характерне щедre образне декорування" [8; с.62].

Однак не лише контрастом були "тюремні" сонети до "вольних". Вони викликали шок, стрес у порівнянні до усталеної сонетярської традиції у світовій літературі. А.Крушельницький свої враження від Франкового сонетярського новаторства виражає піднесенням, емоційно насаженим стилем: "Гній, сморід, задуха, душевні муки, знасилування волі людини, – всьо, проти чого бунтується людська думка, – отсе настрої тюремних сонетів Франка... Тільки той зможе зрозуміти їхню появу, хто знає життя нашого народа, скільки найкращих синів, найчільніших, інтелігентних умів і найвідоміших одиниць із-під сільської стріхи тратить марно найкращі літа у тюрмах по сей і по той бік кордону" [16; с.112].

У 21-ому сонеті "не шумить, і не дзвенить ... то "комісія" іде "на контроль". Ось "висока урядова фігура" ввійшла до "казні" ліричного героя.

"Діалог" між ними суцільно автологічний (22-ий сонет)

Ввійшла фігура. "Як зветесь ви?" – "Франко".
 "Гм, Станко?" – "Франко!" – "Станко, запишіть.
 Давно тут?" – "Місяць", – "Гм" [23; с.161].

Хіба що образ "фігури" має до деякої міри переносний підтекст. Візьмімо для прикладу такий рядок: "Мабуть, у ніс фігурі вдарив сморід!".

Звернімо увагу на таку деталь: "Фігура" ніяк не второпав, не може запам'ятати незвичного для неї прізвища – Франко, "Фігура" перепитує, повторює і тут же забуває – наказує записати Станко. Це рівень "тюремної культури". До речі, інша "Фігура" тюремної адміністрації у графі анкети про освіту в'язня, а був ним сам Іван Франко, записала: "Вміє читати й писати" [10; с.308]. Далі, уява клерка не сягала.

Таким чином, у багатій жанрами, тематичними пластами й стильовими модифікаціями постичній збірці І.Франка "3 вершин і низин" автологічне слово – постійний і важливий елемент, який виконує функцію урізноманітнення стилю, його демократизації й оновлення.

Участь автологічного слова неоднакова у різних жанрових структурах, напр., у риторичних романтизованих жанрах громадянського пафосу вона мінімальна, зате значна у натуралістично-реалістичних образках і в тюремних сонетах, де вона є будівельним матеріалом натуралістичних деталей і де виконує певну жанротворчу функцію. Жанр фольклорної веснянки у Франковому олітера-

туренні трансформується у жанр, близький до образка; до "образковості", етюдності, до репортажності тяжіє тюремний сонет, це своєрідний "живопис дна".

Поет сміливо вводить у поетичну тканину "непоетичну лексику" – то політичну, економічну, то побутову. Багато слів такого типу завдяки Франкові в українську поезію увійшли вперше. Ці сміливі експерименти не викликають враження дисонансів, – навпаки, вони активізують читацьку увагу й справляють естетичний ефект несподіванки, що є взагалі ознакою поетичного новаторства.

Розглянуті приклади вживання автологічного слова не роблять враження заримованої прози, адже в контексті образності неметафоричний текст своєрідно естетично опромінюється й працює на мегаобраз, яким є відповідно організована цілість тексту.

Можна розрізнити три форми співпраці необразних, неметафоричних партій тексту з образними, метафоризованими:

1) суцільні автологічні рядки – найчастіше двоярядки, а часом і цілі строфи, які чергуються з неавтологічними як своєрідні паралелізми, що виконують функцію антрактів, інтермецо для послаблення читацької напруги;

2) автологічні частини поетичних рядків, часто афоризми;

3) окремі слова – яскраві прозаїзми, які ніколи до Франка в поезії не вживалися.

Збіркою "З вершин і низин" Франко остаточно спростував уявлення про "високий" стиль поезії і "низький", про стильову безодню між поезією і прозою. Він примусив обидва стильові тембри співпрацювати у згармонізованому різностиллі цієї епохальної збірки.

1. Басс І.І., Каспрук А.А. І.Франко. Життєвий і творчий шлях. – К.: Наук. думка, 1983. – С.198-215.

2. Білецький О. Поезія Івана Франка // Зібрання праць: У 5 т. – К.: Наук. думка, 1965. – Т.2. – С.473.

3. Бондар Л. Образ Христа в інтерпретації Івана Франка // ЗНТШ. – Т.ССХІV. – С.128-140.

4. Возняк М.С. З життя і творчості І.Франка. – К.: Видавництво АН УРСР, 1955. – С.27-51.

5. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К., 2001. – С.103.

6. Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка: До питання про особливості творчого методу Каменяр. – Івано-Франківськ: Лілея НВ. – 2000. – С.74.

7. Гузар З. Декілька думок з приводу специфіки літератури як мистецтва слова. – "Конспект". Науково методичний журнал. – Львів: Видавництво НМІО, 1995. – № 8. – С.10-14.

8. Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельбурн: Університет, відділ славістики, 1996. – С.62.

9. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХст. – Львів: Академічний експрес, 1999. – С.228.

10. Денисюк І.О. Четвертий арешт Івана Франка // Невичерпність атома. – Львів, 2001. – С.308.

11. Добрянський А. Живі, грізні, огромні сонети // Український сонет. – К.: Радянський письменник, 1976.

12. Зеров М. Франко-поет // Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2. – С.464-465.

13. Квятковский А. Поэтический словарь. – М., 1996.



14. Корнійчук В. Вже сонечко знов по лугах. І.Франко (спроба мікроаналізу) // Українське літературознавство. – Л., 1995. – Вип. 60. – С.69-76.
15. Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. – К.: Наук. думка, 1965. – С.148.
16. Крушельницький А. Іван Франко. Поезія. – Коломия, 1910. – С.112.
17. Лесин В. Літературознавчі терміни. – К., 1985. – С.8.
18. Літературознавчий словник-довідник // Р.Гром'як, Ю.Ковалів та ін. – К.: ВЦ "Академія", 1997. – С.13.
19. Рошкевич М. Спогади про Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1997. – С.118.
20. Словник іншомовних слів // За ред. О.Мельничука. – К.: Головна редакція УРЕ, 1974. – С.14.
21. Ткаченко А. Мистецтво слова. – К.: Правда Ярославичів, 1998.
22. Українська літературна енциклопедія: У 5 т. // За ред. І.Дзевеєріна. – К., 1998. – Т.1. – С.22.
23. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т.1, 2.
24. Шаховський С. Огонь в одежі слова. Питання майстерності і стилю поезії Т.Шевченка. – К.: Держлітвидав, 1969. – С.133-134.
25. Щурат В. Др. Іван Франко // Літературознавчі студії. – Дрогобич: Вимір, 2001. – С.175.

THE FUNCTION OF AUTOLOGICAL WORD IN GENRE AND STYLE CREATION IN THE COLLECTION FROM "THE HEIGHTS AND THE DEPTHS"

Hanna Popadynets

*Ivan Franko Pedagogical University of Drohobych Philology Department
I.Franko st., 24, UA-82100 Drohobych, Ukraine*

In the article the author studies the element of autological word, the frequency of its usage and its function in the poetic text on the basis of Ivan Franko's collection "From the heights and the depths" including a lot of genres, thematic strata and style modifications.

Key words: autological word, genre, poems, figure, rhetorical figure.

Стаття надійшла до редколегії 1.06.2001
Прийнята до друку 14.10.2001



УДК 821.161.2-14.02“18”(092)І.Франко

ІМПРЕСІОНІСТИЧНА ЛІРИКА І.ФРАНКА

Валерій Корнійчук

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна*

У статті проаналізовано поезії І.Франка, написані на зламі століть, що мають, на думку автора, виразні ознаки імпресіоністичного стилю. Цикли “Із днів журби”, “Спомини”, “В пленері”, “Майові елегії” позначені витонченим елегійним настроєм, своєрідною колористичною гаммою, грою світла і тіні, звуковою гармонією. Свої пленеристичні враження поет закодує у складну форму внутрішніх переживань, сновидінь, містичних візій.

Ключові слова: лірика, імпресіонізм, пленеризм, настрої, галюцинація.

Імпресіонізм – один із найефектніших мистецьких напрямів кінця ХІХ – поч. ХХ ст. – з’явився у 1874 р. після художньої виставки в Парижі, на якій вирізнялася своїм незвичним світовідчуттям картина К.Моне “Імпресія. Схід сонця”. А в січні 1875 р. у далекому провінційному Галичі у великій залі Народного дому драгобицький гімназист І.Франко на честь першого з’їзду “Общества імені М.Качковського” продекламував власний вірш з аналогічною назвою “Схід сонця”, де серед патетичних закликів і лозунгів проблискували фрагменти миттєвих вражень автора від народження нового дня: “рамена тіні”, “мли” і “мряки”, глибини простору, бліді зорі, досвітня тиша, вершини темно-синіх Бескидів, на яких уже сяє перше світло, що небавом залле низини й доли. Звичайно, важко назвати “об’явом імпресіонізму” в українській літературі цей незрілий ще “Плід молодечої фантазії”, проте тяжіння до малярського способу зображення, до кодування в образах природи різних чуттєвих внутрішніх станів спостерігаємо і в інших ранніх творах поета (“Народна пісня”, “Наш образ”, “Могила”, “Рибак серед моря”). Елементи імпресіоністичної поетики можемо знайти і в часи Франкового позитивізму (“Веснянки”, “Нічні думи”, “Бубнище”, “Ранок на пастівнику”, “Марійка”, “Смерть Каїна” тощо). Однак на зламі століть витончена, захмарена легким смутком шляхетна настроєвість у поєднанні з колористичною гаммою, грою світла й тіні, звуковою гармонією уже визначає художньо-стильову манеру автора “днів журби”. Правда, з франкознавців лише Т.Гундорова помітила ці нові риси поетики “не-Каменяра”, коли “різноманітність і різнотонність моментів, з яких складається людське життя, уподібнюється методі імпресіоністичного “плеризму”, відтворенню безпосередніх вражень від реальності” [2; с.135].

Пронизливим холодом і безпросвітною нудьгою війнуло з увертюри до першої осінньої книжки поета “Із днів журби” (1900), який ніби вихопив з дошової мли монохромний вуличний етюд, де холодні сірі барви з обридливим

звуковим супроводом заповнюють "привіконний" світ ліричного героя, сугестують йому болісну втому, розпач і безнадію ("День і ніч сердитий вітер..."). Цей вірш не випадково винесений у збірці на чільне місце, бо віддзеркалює важкий психічний стан письменника, явесь фізичне відчуття "клітки", тих "тисячних прикростей", що відбиваються і в інших тогочасних творах. Малюючи кількома штрихами нехитрі паркові мініатюри ("В парку є одна стежина...", "В парку"), І.Франко відсвіжує в пам'яті драму свого серця, драму власних ідей, що виринають то з його споминів, то з щемливих візій самотньої душі. Знайома стежина і проста лавка чи безлюдний нічний закуток стають для нього не тільки місцем дії, але й своєрідним поверненням у минуле або настроєвим тлом з ледь помітним темрявим світлом і далеким відтунням пізньої забави:

Ніч. Немов копиці пітьми,
бонваніють дерева.
Де-де, наче злота шпилька,
лампа пітьму пробива.
Ген далеко в павільйоні
банда гучно виграва [7; т.3; с.8].

Така одноманітна палітра мовби підтверджує зізнання автора в глибокій кризі своєї творчості, коли "не летять слова, і блиски, й фарби, не хотять служити уяві". До речі, подібні мотиви зустрічаються в Поля Верлена, якого парадоксальний І.Франко у 1898 р. назвав наскрізь патологічною появою і тут же переклав його "Покутну псалму" і "Сентиментальну розмову". Французький поет у приступі меланхолії теж відчував, що звужується коло його "широколетих мрій", "тьмариться уяви гра маєстатична", біднішає рима... [див.: 1; с.27]. У віршах "В парку є одна стежина..." та "Де я не йду, що не почну..." австрійський вчений Штефан Сімонек помітив верленівські варіації "Сентиментальної розмови". Перекладаючи містичний діалог двох привидів, І.Франко "підсилює символічну нотку тексту завдяки власному доповненню образу тіней" [5; с.200]. Цей трансплантований мотив відіграє центральну роль у другій і п'ятій поезіях циклу "Із днів журби". Спершу ліричний герой з жахом вдивляється в лавку, чи не *мигне там* загублена тінь коханої, а потім та сама верленівська тінь уже домінує у структурі цілого твору, переслідує безталанного нещасливця, "і кожний сміх, момент утіх тьмить хмарою сумною":

Та тінь мовчить, звичайно – тінь,
Ні мови, ні розмови,
А може, се моєї тінь
Покійної любови [7; т.3; с.10].

Реальне оточення, в якому перебуває поет, часто втрачає чіткі обриси. Йому здається, що світ застигає "густа пасмуга якась кровава" або "стукочуть до душі" пекучі сльози коханої, чи лежить поміж ними "гадюка погана". Зачароване минуле цупко тримає його в своїх часових межах, і він боїться їх переступити, щоб не зруйнувати в пам'яті вимріяний колись ідеал жіночої вроди ("Вже три роки я збираюсь...").

У сонеті "Безсилля, ах! Яка страшная мука!.." посилюється безжалісний конфлікт між ще незгаслими чуттями і "безрукою" волею. Контрастна світлова картина гір і долин відображає внутрішню депресію миття, крутий спад, болісний перехід з осяйних вершин у мрячні, задушливі низини. На думку Я. Мельник, опозиція "вершин і низин" символізує не лише полярність душевного стану, але й "передає екстремі Франкового поетичного космосу – світлі доміанти раннього та зрілого поета – темні барви пізнього" [7; т.3; с.301]. Справді, у його творчості починають меркнути яскраві колористичні образи, все відчутнішим стає дихання ночі, а людське життя прирівнюється до метеора, що "поблід, не мавши навіть доброго розгону" ("Недовго жив я ще, лиш сорок літ..."). Іноді ліричний герой опиняється в ролі заблуканого мандрівника "в глибокім, темнім пралісі". Тривога, голод, близька ніч женуть його, мов звіра, на поклик містичного дзвоника – власного страху ("З усіх солодких, любих слів...").

Однак нічні враження можуть викликати й позитивні емоції, приплив свіжих сил, урочистий, святочний спокій. У цих панорамних імпресіях поет опиняється віч-на-віч з величною природою, посеред безміру, і бачить погідне небо з яскравими зорями, нерухомі, мов фантастичні вежі, темні дерева, світлі шиби неспаних вікон, чорні лилики і хрущі довкола хат. Тільки шумке стакато (пси лають, деркач дере, хрущі гудуть) оживляє застиглий краєвид, пом'якшуючи малярські ефекти ("І знов рефлексії! Та цур же їм!.."). Але даті "зародки космічних настроїв" органічно перетворюються у традиційні громадські почування і "починаються розсудливо-спокійні міркування про суспільну працю, яка одна може заповнити все життя людини" [6; с.91]. Проте теоретичні роздуми виявилися утопічними, альтруїстичні пориви – незрозумілими для юрби, "дрібного мізерного кодія", і тому, коли "зблідли давні ідеали", художній світ поета, здавалося, "змінився з рожевого на чорний", а подекуди в ньому вже проглядалися могильні сутінки.

І все ж після невиразних "днів журби", що переходили у такі ж безбарвні ночі, у Франковій поезії, оберненій у минуле, з'являються зелені тони, що навівають душевну рівновагу, "нову, святу принаду", втишують біль і розганяють сум. Ідилічний відлюдний пейзаж цього разу доповнюють психологічні метафори, які оживлюють спомини добровільного самотника, надають їм незвичайної зворушливої інтимності:

Маленький хутір серед лук і нив
на горбику над річкою шумною –
отам я в простій хлопській хаті жив,
і самота, і сум жили зо мною.
Із трьох боків поля ті обмежив
могутній ліс зеленою стіною,

і шумом серця він на сон дзвонив,
і сум по травах розносив луною [7; т.3; с.21].

Довірившись матері-природі, поет виходить на плесер, де намагається розсипати свої жалі, залікувати сердечні рани, забути життєві невдачі. На лісових полянах під скрип дубових конарів народжуються натурфілософські роздуми про фантоми вічності, гармонію всесвіту, різноманітність у сфері духу, про "кожний тон і кожний відтінь" діаманта вічності. Але візуальне споглядання "зовнішнього околу" відкриває "власне нутро", а в ньому – ті ж знайомі "тіні дійсності", "всі рожеві блиски ідеалу". Характерна для імпресіонізму перцепція нового дня, коли "по коверці пурпуровім із таємних сходів брам виїжджа на небо сонце", обрамлює внутрішній, затаєний, сюрреалістичний світ, у якому на тернистих стежках цвітуть, мов рожі, "молоді, гарячі сльози", на зарослому шляху топчеться "молода палкая туга" і чорніє обгорілий пеня з купкою попелу – все, що залишилося від молодого віри. Натомість в одному із найулюбленіших Франкових постичних творів "Ходить вітер по житті..." ліричне переживання має суто громадянське підґрунтя, де обсервація природи, виражена у формі персоніфікованого драматичного діалогу, екстраполюється на гостропроблемні суспільні явища, що "приховані" в алегоричних образах трьох комах – "коршми, лихви, податку". Двоплановість зображення, символічні й реалістичні начала з імпресіоністичним відтінком властиві також поезії "У долині село лежить...". А у вірші "Суне, суне чорна хмара..." автор відтворює начебто зовнішні враження від вогневійної грози, яка в його уяві трансформується в "дику бойовище", у грізну, стоголосу баталію. Водночас агресивність зорових і слухових образів "провокує" особливу, тривожну атмосферу. Небесну темінь раз у раз розривають сліпучі спалахи, вібрують повітря насичене бравурним звучанням невидимих музик, гуркотом і стогоном гарматного грому:

За горою бубни бубнять,
У повітрі сурми грають,
А блискучі шабляки
Шахом-махом п'ють крають [7; т.3; с.40].

Ця синтетична безсуб'єктна картина градоносною бурі, повна руху і дикої енергії, сприймається як єдине, монолітне животворне ціле, як проекція збудженого, напруженого і нерозгаданого настрою поета. Зате в паралельному наддністрянському пейзажі ("Ой ідуть-ідуть тумани..."), навпаки, панує сіре безгоміння, тумани й мряки, в яких зникають звуки, затираються барви і сіється холодний смуток:

Сурми бойові не грають,
І пандирики не дзвонять,
Тільки смуток навівають,
Верби віття низом клонять [7; т.3; с.41].

Тут І. Франко повертається до улюбленого психологічного зіставлення явищ природи і емоційного стану людини. Тож не дивно, що серед сирі, глухонімої негоди його "уява мари плодить", а невесела дума, мов жебрак, ходить по чужих душах. Поет, "затоплений у мріях", тепер усе частіше спостерігає незвичайні химерні ситуації, переживаючи специфічне дежав'ю ("Над великою рікою..."). На його очах розгортається справжня імпресіоністична драма. Спочатку у першому акті визначається місце дії, освітлене мерехтливим сонцем: крута скеля, швидкоплинна ріка, неспокійні хвилі, прибережні верби. Далі "змисл зору" переключається на закрут, звідки випливає гуцульська весільна дараба. А на ній вирує безтурботне діонісійське гуляння: грає музика, чути голосні співи, розмови, жарти, бряжчать блискучі чарки, ллються запашні вина, сяють молоді очі... Насправді ж те зображення недвижне і мертво. Адже заклечана зіллям, обвита зеленню дараба "плеще, грає, мов жива". Не скрипить і кермо, не булькоче вода, а молоденький керманич, "мов мальований, стоїть". Та за авансценою цього видива, наче в палімпсестах, проступають контури іншого, давнішого первісного рисунка з романтичного "Керманича" (1876):

Черемошем бистрим, шумливим
На доли дараба летить,
Керманич на ній молоденький
В Черемоша води глядить [7, т.3, с.314].

Ілюзія подібності цього твору з віршем "Над великою рікою..." посилюється розпачливим зітханням ліричного героя, який усе життя безуспішно намагається наздогнати невловиму фата-моргану: "О, мої юнацькі мрії, пізнаю вас, пізнаю!" Знову зникає за поворотом, розчиняється "в синій млі" весільна процесія. В останній фазі галюцинаційного триптиха виринає з прибережних хвиль образ нездобутого "щастя-трупа", і невтішний мрійник, побачивши "білу грудь сніжну", "рожеві любі руки", "шийку круглу... і лице...", за сценарієм ранньої балади у безумному пориві ("мов скажений") кидається у безвість.

М'якими осінніми тонами огорнена поезія "Дрімляють села. Ясно ще..." – окраса Франкової плерерної лірики. Вперше і востаннє естетична функція пейзажу втрачає виразні суб'єктивні риси, виходить за рамки індивідуального авторського сприйняття. Імпресіоністичний стиль, хоч і зберігає свій вплив, тісно взаємодіє з реалістичною описовістю, формуючи загальні, єдині враження, спільну психологічну ауру. Поет малює звичну панораму Красного Підгір'я, що переживає блаженну післяжнивну пору, коли в житті людини і природи настає недовга гармонія, коротка екзистенційна пауза. Він розгортає цілий зоровий комплекс з погожою сонячною дниною, дрімливими селами, хатками, опустілими садками, похилими вербами, сонливою річкою, коноплями, плотами і зарінками, стогами й оборогами. У цій розміреній живописній композиції виокремлюється самотня фігура орача у полі, гурт пастухів біля вогню, стадо корів, ластівка над загном. А десь на задньому плані видніється мовчазний ліс. Увесь простір мовби окутаний прозорою димкою, причому автор майже обходиться без фарб і слухових образів, без різких переходів і ліній. Панують ідеальна тиша і спокій. Неквапно і мляво тягнеться час у сонному морі дрімоти.

Лише дотикові “змисли” (у повітрі потягає осіннім холодом, гріються на сонці селянські хати, пастухи гуляють коло вогню, печуть бульби) вносять освіжаючий струмінь у майстерно виписаний осінній крайовий образ, повертаючи його з малярства в домену поезії. Емоційне втручання автора перериває пасивне розглядання краси осінньої природи, нагадуючи про соціальні проблеми потомленого люду, про “люте горе”, що й собі задрімало десь у нетрях:

О, не будить його, хмарки,
Дощем холодним живо;
І ти, осінній вітре, спи,
Не рвися так гнівливо! [7; т.3; с.44].

Найпоказовішим і найяскравішим імпресіоністичним твором є вірш “Ніч. Довкола тихо, мертво...”, в якому реальні переживання переплелися з елементами галюцинації. І.Франко змалював одну зі своїх безсонних ночей, коли змучена душа “стала висотувати з себе складні картини і кидати їх перед його очі” [4; с.55]. Він знову один серед мертвої тиші. Внизу в долині спить місто, повите холодною осінньою поволокою. Чути лише глухий рух спізнених фіакрів. У кімнаті при світлі лампи помалу починаються загадкові іманентні метаморфози постового духу – очищення його від пилу щоденних гризотних вражень:

У тиші при лампі звільна
розвиває крила дух,
отрясається з тих вражень,
що, мов курява, за дня
облягають серце й думку,
в душу тиєнуться до дна [7; т.3; с.45].

Поступово, неначе нічна імла, розвіюється задушлива атмосфера, пропадають усі тривоги, бажання й турботи, забуваються перелітні успіхи і даремні надії. Кудись з “болющою свідомістю” відходить метушливий світ, і звільнена від зайвого труску душа яснішає, наповнюється “недовідомою гармонією”. Поет прислухається до своєї душі, і йому вчувається тихий дзвін і переливи дроздів у гаю. В “розколісаній уяві” зроджуються кольорові імпресії, що творять величний підгірський ландшафт, кожен компонент якого постає в автономному свіщенні, у плавному чергуванні світлотіней:

Гори в світлі золотому,
Фіолетова тінь долин,
Річка, наче срібна стрічка,
І скалиста стіна,
Шлях закурений, мов кладка,
Що у безвість порина... [7; т.3; с.45].

Архітектоніка вірша будується за правилом зворотної поетичної градації, суть якої полягає в тому, що автор “веде нас від цілості до часті, відси до ще меншої часті і так далі, аж до якоїсь дрібної точки, в котрій, власне, чи природно,

чи тільки переносно лежить уся вага його твору" [7; т.31; с.69]. Тому "змисл" зору невпинно звужується, перебігає з об'єкта на об'єкт, аж поки не впирається в пуант – квінтесенцію постичного переживання. Галюцинація набуває цілком реальних обрисів: вулиця, на ній – "доми низенькі", обгороджені штахетами садки, "георгінії і айстри на малесеньких грядках; стежечки круті між ними". У глибині композиції видніється дерев'яний ганок, обплетений винограддям аж геть над вікна, а там із зелених рам виринає до болю знайомий образ – "тихеє лице жіноче". Однак просторове стереоскопічне зображення, зіткане з гармонії світла й запаху, існує лише на рівні підсвідомості, його можна відчутти, але не побачити ("все те не очима бачу"). Це рідкісна фотографічна відбитка другого ества, пейзаж роздвоєної душі поета, що мимохіть постали в його несонних мареннях:

Чую, що в отсих картинах
б'ється власний мій житець,
та, проте, я пан їх, ніби
разом хвиля і плавець... [7; т.3; с.46].

Миттєвим спалахом блиснув і загас в ілюзорному світі нічних фантазій імпресіоністичний портрет коханої, яка так зримо і пластично являлася тільки у "Зів'ялому листі" в "найкращі хвилі свіжої любові": "ті самі чудові очі, що в них грав весь чар життя, і таємний жаль", "ті самі уста рожеві, що в них кожде слово вмить процвітало, як фіалка", "ті самі бліденькі щоки, де легенький рум'янець ледве тлів", "те саме чоло блискуче, де яснів широкий ум...". Марні намагання безутішного поета воскресити свій тихий рай і своє пекло, "оте лице кохане вічно в собі закріпить". Швидко, наче в калейдоскопі, змінюються його моментальні враження, бо вже у наступному "кадрі" неконтрольована уява поспішає скласти іншу, алогічну картину повені і побитого градом лану. Безсила спроба повернути "болючу розкіш" – втрачене видіння тягне за собою образ порослої травою могили, де "вклалось спочивать" нетривке щастя поета. І доведеться йому заново вибудовувати асоціативний ряд, проходити через циклічну круговерть нічних візій, щоб вловити той сонячний мент, коли на вигині галюцинаційної спіралі "вряди-годи з могили, наче з-за зелених рам, блиснуть очі" і усміхнеться "чудове личко".

"Початки якогось світлого одужання" (М.Зеров), що промерехтіли в окремих плернерних еподах, продовжують відсвічуватися і в "Майових елегіях" (1901), де І.Франко, гайнувши "на романтичній візку в край реалізму", то злітає безумними мріями "в сині простори", то опускається на "болотисте дно" часів журби. Весна, яка творила чудо в "юні дні", тепер мучила його нестерпним дисонансом між легкокрилими чуттями і гнітючою тяготою життя. Вона кричала "мільйонами кольорів, тонів, ліній і творів" і боляче ранила зимовим "злющим жалом". З розмаїття барв і звуків народжувалася прекрасна симфонія природи, в якій розсипалися сонячні промені і манив за собою теплий весняний легіт, з клубочків вовнистих хмар снувалися шовкові нитки дощу, а під блакитним небом розливалася жайворонкова трель і журавлиний ключ наvertsав нестерпну тугу, на лазуровій ріці лебедині крила скородили кришталеві хвилі і колихалася

чайка над глибиною Дністра. Весна будила нові почуття і бажання в "зав'ялім, черствім" серці поета, рвала його душу, мов безсильне стебло, освітлювала пустку і роздувала погасле вогнище, ніжно гойдала самотнє гніздо і кликала свистом із гаю. Однак немилосердна доля, злий фатум вже винесли свій присуд, обриваючи усі надії вирватися із заклятого круга щоденщини:

Мрії безумні, немов той табун, вигривають по полю,
Гриви на вітер, і ржуть, дзвінко копитами б'ють.
Ах, та се мрії, чуття легкокрилі, барвисті діти,
Але тверда їх рука в поводах цулко держить.
Хвилька – і ляск батога, і жорстоке, понуре "ніколи"...
Праця! І чар весь мивне. Весно, ти мучиш мене! [7; т.3; с.342].

В "Майових елегіях" І.Франкові заяснив клаптик "того далекого блакитного неба", куди кликав його давній "друга", непоправний катеринодарський ідеаліст – М.Вороний. Але важке ярмо з "тенденційних прикмет" і "соціальних змагань" пригинало поета до землі, вело в країну "нужди, і горя, і сліз, що звється руським селом". Тому в своїх ефемерних пасторалях він знову вдається до улюбленого способу поетичного малювання – контрасту, "шарпаючи в відповіднім місці нашу уяву від звичайного асоціативного ряду до незвичайного або просто супротивного" [7; т.31; с.67]. Переповідаючи мовою віршів символічний рисунок Бекліна чи Мейсоньє, поет ще раз протиставляє "вершини й низини" людської екзистенції, зображає вічний конфлікт розуму й серця, трагічний розрив між високолетніми мріями та безрадісною дійсністю. У верхній частині картини – перлова мушля, запряжена четвіркою метеликів, і два погоничі – малі амури. Круто стелиться в безмір "всеселчаний шлях", набитий пурпуром, золотом, смарагдом і сапфіром. Внизу – поле, "непривітна стерня, тогорічне будяччя" і згорблений, спітнілий орач тисне грудьми чепіги плуга, який ледве тягне "пара худих ікапенят". Просять і кличуть його амури у той казковий потяг, у розкішну, ідилічну мандрівку до "сонячних палат", однак влада землі міцно тримає в полоні селянських повинностей того, кому усміхається променястий політ Ікара:

З острахом бідний орач позира на незорану ниву,
На коненята свої, на мозолі на руках.
Але нога вже сама піднялась і не слуха розсудка.
Так і здається – тремтить в поїзд перловий ступить [7; т.3; с.343].

Балансування між високим і низьким, між емоційними поривами і раціоналістичним осмисленням буття виражало антиномію поетичної картини світу, суперечливої, розполовиненої на яскраву плеснерну образність і безбарвну, малопривабливу фізіологію суспільного дна. В таких поезіях відсутня одна з обов'язкових верленівських засад імпресіонізму – "відтінок і півтон", зате душа в них лине до сонця, шукає ясності, порятунку від ненависті й зневіри. А рятуватися було від чого: боліли старі шрами "з ран, що життя завдавало", обпали "скороспілки ілюзій", залишивши після себе "черепи стовчених мрій, кістяки неоправданих планів, зломки дрібних пожадань, трупи обманих надій". Крім

“могильних” метафор з теки “Поетів упадку”, І. Франко вивергає на поверхню ліричного твору цілий каскад патогенних молюсків, що уособлюють найгірші людські вади: “гидкі слимаки самолюбства, медузи зазисті, хроби гризот, кефалоподи підлот”. Це нова інтерпретація жахить “дна”, що нав’язливо проникали у свідомість письменника ще “із днів журби”, коли вразлива уява виписувала моторошні сцени з глибокої дебри, “де гниль, погані лярви, де душно, мрячно, пута, знай, дзвенять і чахне дух серед зневіри й глуму” [7; т.3; с.12]. “У краю реалізму”, насиченому натуралістичними міазмами, замість романтичних декорацій появляються знайомі ще з “Веснянок” картини голодного передновку в Красному Підгір’ї (“Весно, ох, довго ж на тебе чекати!..”). Імпресії поета набувають виразного соціального забарвлення. Його власні суб’єктивні переживання поступаються місцем об’єктивній епічній розповіді про людську нужду і лихо. Тепер пейзаж втрачає внутрішню психологічну функцію і служить радше тлом, на якому видніються сумні контури виснаженого зимою галицького села:

Мокро ще в полі, нема для худоби ще паші на лузі;
В стайні худібка стоїть, тухлу соломі гризе;
Діти у затхлих хатах ще сидять, визирають у вікна,
Личка бліді, лиш горять очка, немов вугольки;
Тужно крізь шиби мутні визирають вони на подвір’я,
Німо питають: коли висхне болото грузьке? [7; т.3; с.344].

Проте невідворотний процес весняних метаморфоз вносить свої погідні корективи у світосприймання митця. І коли “святий Юрій убив злого дракона – мороз”, проснулася, заметушилася радісно природа, “зцілющим бальзамом” наповнилися груди ліричного героя, а у “зболілому серці”, що пам’ятало про життя, знову постали “теплі, гуманні чуття”.

Загалом шкала імпресій у Франковій ліриці *fin de siècle* широка і різноманітна: від хвилевого, миготливого настрою, навіяного окремою деталлю пейзажу чи інтер’єра, до складного внутрішнього переживання, закодованого у світлові та звукові образи, або від містичних, галюцинаційних реценцій до натуралістичного живописання образків з натури.

1. Верлен Поль. Лірика. – К.: Дніпро, 1968.

2. Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельборн: Ун-т ім. Монаша, 1996.

3. Мельник Я. Дискусійні питання літературної спадщини Івана Франка останніх років життя // Літературознавство: Матеріали II міжнародного конгресу українців. (Львів, 22-28 серпня 1993 р.). Львів, 1993.

4. Мочульський М. Іван Франко. Студії та спогади. – Львів: “Ізмарагд”, 1938.

5. Simonek Stefan. Ivan Franko und die “Moloda Muza”: Motive in der westukrainischen Lyrik der Moderne. – Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1997.

6. Филипович П. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1991.

7. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976-1986.

I. FRANKO'S IMPRESSIONISTIC POETRY

Valerij Kornijchuk

*Ivan Franko National University of Lviv Philology Department
Universytetska st., 1, UA-79000 Lviv, Ukraine*

The article deals with Franko's poems written at the borderline of the centuries, which have, according to the author, very distinct features of impressionistic style are distinguished by elegiac mood, peculiar colouring the play of light and shadow, sound harmony.

Key words: lyric poetry, impressionism, plenaryism, mood, galucination.

Стаття надійшла до редколегії 05.05.2001

Прийнята до друку 14.10.2001

УДК 821.161.2-14.09"18"(092)І.Франко

“БУРКУТСЬКІ СТАНСИ” ІВАНА ФРАНКА

Андрій Скоць

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000 Львів, Україна*

“Буркутські станси” (їх чотири) – перший віршовий цикл у збірці Івана Франка “Semper tiro”. Він доповнює вступну частину збірки і значною мірою визначає творчі параметри всієї книги – її м’який ліризм, ніжну інтимність, глибоку філософічність і творчу позицію автора. “Буркутські станси” збагачують художній світ збірки І. Франка “Semper tiro” і є її окрасою.

Ключові слова: станси, катрени, образ автора, ліричний герой, образ-символ.

На початку серпня 1901 р. Іван Франко відпочивав у карпатському селі Буркут (тепер Верховинський р-н Івано-Франківської обл.). Перебував тут не надто довго – лише п’ять днів. Але в його житті вони залишилися пам’ятними. У цей час (з 24 липня до 30 серпня) в Буркуті лікувалася Леся Українка. Тут був також фольклорист Климент Квітка. Товариство вельми поважне, поштиве, творче і приємне. Буркутські дні Франка наповнені піснями. Багато (понад тридцять) народних пісень з його голосу записав тоді К.Квітка. Деякі з них записала Леся Українка. Квітчині записи увійшли в збірку “Українські народні мелодії. Зібрав Климент Квітка” (“Слово”. – Київ, 1922).

Тут, у Буркуті, І.Франко написав чотири “Буркутські станси”. Вперше вони були надруковані 1901 року в журналі “Літературно-науковий вісник”. – Т.15. – Кн.9. – С.237-238. Згодом І.Франко включив їх як окремий поетичний цикл у збірку “Semper tiro” (Львів, 1906).

У літературознавчих словниках переважно так визначено жанрову форму станси: невеликий ліричний вірш, побудований з чотирирядкових строф, кожна з них у своїх межах містить закінчену думку, а в цілому твір розробляє єдину тему глибоко філософського змісту [1].

У композиції збірки “Semper tiro” “Буркутським стансам” відведено важливе місце. Після вступних, програмних творів “Semper tiro”, “Сонет”, після ліричного послання “Мойому читачеві”, що виконують функцію поетичних прологів, настроюють читача на відповідний камертон сприймання усієї поетичної книжки, станси – це перший віршовий цикл. Хоча за обсягом невеликий, але в ідейно-естетичному сенсі важливий: він доповнює вступну частину збірки і значною мірою визначає творчі параметри всієї книги – її м’який ліризм, ніжну інтимність, глибоку філософічність і, щонайголовніше, творчу позицію автора – *semper tiro* (новобранця, новака).

Станси I, II містять по три катрени, III, IV – по два.

Композиційно в стансі I ("Кожда кичера в млі...") можна виокремити два образи – автора й ліричного героя. Автор описує пейзажну картину і вступає в розмову з ліричним героєм. Два початкові віршові рядки "прив'язують" твір до карпатського краю. Опорними лексемами, ключовими словами в них є карпатські топоніми – кичери (гірські вершини, порослі лісом) і гірські плаї (лісові стежки, поляни в горах). Вони закурнені, покриті мрякою ("Кожда кичера в млі, Кождий плаї закуривсь"). Два пейзажні штрихи служать художнім паралелізмом до двох запитань автора. В особі ліричного героя він знайшов співрозмовника, побратима. Автор стурбований його тяжким духовним станом і запитує: "Що за мла на твому чолі? Ти чого, брате мій, закурився?" [2; с.103].

Закурена мрякою, зажурена природа – зажурений ліричний герой. Звертання "брате мій" інтимізує розмову, зближує автора з ліричним героєм, немов би скорочує відстань між ними.

Зорові пейзажні образи в першому катрені змінюються звуковими в другому. Перед нами – знову карпатський край, чуємо його звучання – клекіт гірських потоків, шум-гул Черемоша. Карпатська ріка і карпатські потоки виступають у ролі художнього порівняння:

Як потік клекотить!
Як гуде Черемош!
Щось таємнее душу гнітить,
Якихсь дум обігнати не мож.

Щось таке, як докір,
Над душею гука,
Мов та каня, що в млі поверх гір
Сумно скиглить і дощ наклика [2; с.103].

Останні процитовані два рядки також художнє порівняння, яке зв'язує поетичну розмову з Карпатами. Такі зорові й слухові образи, написані, як кажуть, з натури, могли народитися тільки в Карпатах. Іван Франко облюбував цей чудовий край і мав тонко розвинений поетичний зір і поетичний слух, спроектований на Карпати.

Чуємо трепетну скаргу ліричного героя, його душа змучена чимсь таємничим, невизначеним, невиразним, тяжкі думи лягли на його душу. Панує мінор, сум, печаль. І.Франко виступає як майстер психологічного аналізу, тонкий психолог, що вміє вловити найпотаємніші порухи людської душі.

Станса II ("Дівчино, моя ти рибчино...") розкриває причину страждань ліричного героя. Тут він себе самовиявляє. Причина його духовних бід – кохана дівчина:

Дівчино, моя ти рибчино,
Дівчино, кохання моє,
Ти, мого страждання причино,
Скарбнице, що щастя дає! [2; с.103].

Твір написаний у мажорній тональності. Постає величний образ ліричної героїні – коханої дівчини. До болю ліричний герой закоханий у неї. Для нього вона страждання, скорб і щастя. Скарбниця сраждального щастя. Франко застосовує оксиморон – поєднання двох протилежно-суперечливих понять, які, з'єднані способом несподіваної асоціації ідей-образів, дають нове поняття – любові як болю, кохання як страждання.

Поетичний образ коханої дівчини (ліричної героїні) подається способом опосередкованої характеристики через сприймання ліричного героя. Подається у двох художньо-часових вимірах – у теперішньому часі і в часі майбутньому: якою вона є для закоханого хлопця тепер і якою вона буде в майбутньому. Він мріє зв'язати особисте життя з улюбленою дівчиною. Для нього вона мрія і надія, з нею не страшні йому життєві незгоди:

Обое підемо, обое
В далеку мандрівку життя,
Нічого не страшно з тобою,
Бо ти чудодійне дитя.

Ти стрілиш очима – і горе
Розвієсь, мов мла на версі;
Всміхнешся – й розбурхане море
Поклониться твоєї красі [2; с. 103].

Яка життєдайно-всемогуша сила жіночих очей і уст! Дві вагомні портретні деталі – очі як дзеркало людської душі й усміхнені уста як вияв духовного стану людини. Жіночі очі й уста виступають у контексті гіперболи-максими. У змалюванні жіночої краси тут відчувається почерк автора збірок "Зів'яле листя" та "Із днів журби".

Станса II ("Дівчино, моя ти рибчино...") приваблює і чарує нас не тільки своїм змістом, але й легкою, граційною коломийковою ритмомелодикою. Це один з найкращих в українській літературі зразків любовної лірики. Прикметно, що на сорок п'ятім році життя Іван Франко писав такі, пройняті високою любовною експресією твори.

Станса III в заголовку має точно визначеного адресата – "Ользі С." (у ЛНВ цей твір надрукований без заголовка). Якій Ользі – невідомо. Поки що не вдалося розшифрувати криптонім "С". У франкознавстві це одна з "білих плям". Можливо, в майбутньому якийсь щасливий дослідник натрапить на слід адресатки цього вірша і розгадає Франковий тайнопис.

Твір невеликий за обсягом, містить чотири самостійні речення як змістово замкнуті синтаксичні структури. Читати їх можна не тільки підряд, але й вибірково, навіть можна міняти їхню послідовність. По суті, це чотири самостійні афоризми. Вони симетрично одновимірні: у кожній строфі (катрені), а їх дві, чітко визначені двовірші – афоризми. Катрени милозвучно заримовані в других і четвертих поетичних рядках (рими жіночі):

Найгарніша для нас
Загравачная квітка;

Найлюбіше лице,
Що стрічається зрідка.

Найчистіша сльоза,
Причарована пугукою;
Найвірніша любов,
Усвячена розлукою [2; с. 104].

Стисло, лаконічно, дефінітивно, тезисно, гранично чітко тут сформульовані вічні істини – людських цінностей, людської краси, людського почуття, людської любові. В сукупності маємо глибоку філософію людського буття: чуже, далеке завжди краще, миліше; улюблена особа – це поняття небуденне; глибокі почуття збуджуються мистецтвом; розлука скріплює і множить любов. Найважливіше змістове навантаження несуть лексичні пари, побудовані сполукою прикметника найвищого ступеня з іменником – найгарніша квітка, найлюбіше лице, найчистіша сльоза, найвірніша любов, що виражають життєву мудрість. Не випадково Івана Франка називаємо поетом думки, поетом-мислителем.

Актуальним змістом відзначається станса IV (“О, розстроєна скрипка, розстроєна!..”). Композиційно вона завершує цикл “Буркутських стансів”. Основний центр твору – поетичний образ розстроєної скрипки. Вона розстроєна тому, що багато “рук нетямуших, брудних” (читаймо: музикантів-нездар, ремісників, дилетантів) доторкалися струн чарівних, – і вона їхнім “розстроєм напоєна” [2; с. 104].

Оригінальна метафора – “розстроєм напоєна”, тобто видає фальшиві тони, детонує, “ріже вухо страшними акордами, У тонах її ніяк не встоїть” [2; с. 104]. Поезія закінчується риторичним запитанням:

Де ти, майстре, щоб вмів настроїти,
Оживить її співами гордими? [2; с. 104].

І. Франко шукає справжнього майстра-скрипаля, щоб грав величні мелодії, “співи горді”, тобто справжню музику, а не її імітацію, сурогат. Мова йде про громадянський обов’язок митця і мистецтва, їх відношення до народу, до дійсності. Скрипка тут є образом великих творчих обріїв. Це образ-символ, що виражає високе мистецтво, а розстроєна скрипка – псевдомистецтво, лже-мистецтво. І. Франко говорить про потребу справжніх майстрів у літературі. І таким майстром, меценатом у поезії був він сам.

Стансу IV (“О, розстроєна скрипка, розстроєна!..”) слід розглядати контекстуально, в типологічному ряді з програмними, вступними творами збірки “Semper tūo” – поезією однойменної назви і “Сонетом”. Їх об’єднує спільність теми – мистецтво як творчість, роль Пісні в житті людини і людства.

Поезія “Semper tūo” починається афоризмом: “Життя коротке, та безмежна штука і незглибиме творче ремесло” [2; с. 101]. Автор розкриває суть мистецької незглибимості, викладає велику науку, філософію, естетику творчої діяльності, секрети поетичної творчості. Своїм співрозмовником він обрав

молодого поета-новобранця ("Semper tiro"). Художнім різновидом його є метонімічний образ "молодої ліри".

І.Франко обстоює, захищає дійове, справжнє, високе мистецтво, а не мистецтво як оп'яніння, забавку, розвагу, обман, дилетантство. Мистецтво як мозолисту працю, а не як ефектацію, славу і рабську залежність від зрадливої богині, примхливої Музи. "*Не вір мелодії, що з струн її дзвенить...*" [2; с.101], – заявляє він (це та ж сама "розстроєна скрипка" із станси IV) і дає молодому піїті розумні заповіді творчої особистості й творчої позиції митця – бути завжди учнем у поезії (літературі), тобто постійно вчитися:

О, не дури себе ти, молодая ліро!
Коли в душі пісень тісниться рій,
Служи богині непохитно, щиро,
Та панувати над нею і не мрій.
Хай спів твій буде запахує миром
В пиру життя, та сам ти скромно стій
І знай одно – poeta semper tiro [2; с.101].

Із стансою IV ("О розстроєна скрипка, розстроєна...") тематично перегукується "Сонет" – висока поетизація Пісні, своєрідний їй гімн і молитва. Так, справді, він має всі ознаки величального гімну і величальної молитви. Поезія починається молитовним звертанням до пісні як до Богоматері. Автор побожно благоволяє перед маєстатом Пісні, з великим пієтетом говорить про її потужну духовну силу, всемогутність:

Благословенна ти поміж жонами,
Одрадо душ і сонце благовісне,
Почата в захваті, окроплена сльозами,
О раю мій, моя ти муко, Пісне!

Царице, ти найнижчого з-між людей
Підносиш до вершини свого трону
І до глибини терпіння, сліз і бруду
Ведеш і тих, що дигають корону.

Твій подих всі серця людські рівняє,
Твій поцілуй всі душі благородить
І сльози на алмаз перемінює.

І дотик твій із терня рожі родить,
І по сернях, мов чар солов'язий, ходить,
І будить, молодить і оп'яняє [2; с.102].

Маємо один із найкращих у світовій поезії твір на тему Пісні. У "Сонеті" Пісня, мов із станси IV чарівними струнами настроєна скрипка, оживає "співами гордими". І в "Сонеті", і в стансі IV ("О, розстроєна скрипка, розстроєна...") йдеться про мелодику (пісенну, скрипкову), яка є художнім вираженням ролі поезії в суспільному житті. Отже, ці твори, як уже зазначалось, тематично споріднені.

Висновок напрошується такий: цикл "Буркутських стансів" значною мірою збагачує художній світ Франкової поетичної книжки "Semper tiro" і є її окрасою.

1. Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів. – К.: Дніпро, 1971. – С.400.

2. Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976. – Т.3 (Далі цитати з поетичних творів Франка подаються за цим виданням і томом, у тексті вказується сторінка).

"BURKUTSKI STANSY" BY IVAN FRANKO

Andrij Skotś

*Ivan Franko National University of Lviv Philology Department
Universytetska st., 1, UA-79000 Lviv, Ukraine*

In the article: "Burkutski Stansy" (four) is the first poetic cycle in Ivan Franko's collection "Semper Tiro." It complements the introductory part of the collection and, to a great extent, determines creative parameters of the whole book – its soft lyricism, tender intimacy, profound philosophy and artistic perspective of the author. "Burkutski Stansy" enriches the artistic world of Ivan Franko's collection "Semper Tiro" and is its ornament.

Key words: stanza, quatrain, figure of author, lyrical hero, image-symbol.

Стаття надійшла до редколегії 04.03.2001

Прийнята до друку 14.10.2001

УДК 821.161.2-143.091"18"(092)І.Франко

"МАЙОВІ ЕЛЕГІЇ" І.ФРАНКА У КОНТЕКСТІ ХРОНОТОПІЧНОСТІ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ

Оксана Шупта-В'язовська

*Одеський державний університет імені І.І.Мечникова,
вул. Петра Великого, 2, 65000 Одеса, Україна*

Проведено спостереження над специфікою художнього мислення І.Франка в поетичному циклі "Майові елегії" у контексті універсальної властивості художнього мислення.

Ключові слова: хронотопічне мислення, художнє мислення, поетичний цикл, елегія.

Хронотопічність художнього мислення письменника є специфічним проявом універсальної властивості мислення людини, яка, існуючи "тут" і "зараз", не може не мислити себе у часі і просторі. По суті хронотопічність мислення є здатність осмислення власної (і загальної) вписаності у час і простір, психологічне усвідомлення і прийняття залежності від "тут" і "зараз", врешті-решт здатність узгодити час індивідуального життя із загальною часопросторовою детермінованістю цього світу, його часопросторовою природою. Від уміння людини "вписати" себе у конкретний існуючий хронотопічний континуум, прийняти дане їй "тут" і "зараз" багато в чому залежить органічність і гармонійність здійснення нею власного існування, необхідно повної самоорганізації. Художнє мислення в його хронотопічній даності можна розглядати як одну з форм (поруч із науковим, релігійним, побутовим) переживання й усвідомлення залежності людини від часу і простору, багатоманітності зв'язків з ними, але у певному розумінні і як форму "боротьби" з диктатом часопросторовості через осягнення і заперечення її всевладності.

Надзвичайно цікавим аспектом хронотопічності художнього мислення є історичний, який дозволяє побачити шлях освоєння дійсності художньою свідомістю. В цьому випадку хронотопічність мислення заявляє про себе як картина світу, що виражає не стільки індивідуальне, скільки історично-культурне розуміння часу і простору.

Картина світу в античній літературі, літературі середньовіччя чи новій має свої особливості, які свідчать про ту чи іншу детермінованість у сприйнятті і відображенні часопростору. Хронотопічність художнього мислення в історичному аспекті дає змогу уявити певну еволюцію самого художнього феномена, його розгортання у часопросторовому світі.

В історичному плані в системі хронотопічності художнього мислення істотною тенденцією стає типологізація, в процесі якої важливо виявити загальні

спільні закономірності у баченні світу митцями одного часу (певної історико-культурної доби). Тут ми говоримо про тип хронотопічності художнього мислення, який втілюється у творчій практиці творчої індивідуальності. Коли, наприклад, Іван Франко досліджує полемічні виступи Івана Вишенського, він аналізує тип середньовічного мислення з властивою йому часопросторовою картиною світу.

Але слід зазначити, що феномен художнього є самодостатній, універсальний, системно-цілісний як такий. У цьому випадку історичний тип мислення як форма його втілення, має достатньо повно розкривати його природу. Іншими словами, між письменником Вишенським і письменником Франком, хоча їх і розділяє кілька століть, існує не тільки відмінність, але й чимало спільних моментів, які визначають їх як майстрів художнього слова. Хронотопічність художнього мислення Вишенського і Франка пов'язана з різними картинами світу, але і в першому і другому випадку ми говоримо саме про хронотопічність художнього мислення.

Художнє мислення, крім історично-типологічних ознак, обов'язково пов'язане з началом індивідуальним, яке висловлює природу людини, що протягом, принаймні, нашої цивілізації істотно не змінилася. Це дозволяє феномен хронотопічності художнього мислення розглядати не тільки історично, але і в індивідуальній площині. Тут у взаємодію вступають історична та індивідуальна картини світу. Причому перша є заданою зовнішньою даністю і даністю творимою, такою, що постає через творчу практику. Таким чином, художнє мислення в будь-який момент одночасно відтворює зовнішнє змінне і свою внутрішню екзистенцію.

Слід зазначити, що, попри різні стосунки людини з часом і простором в історичному часі, часопросторова природа нашого світу є незмінною, тому історична типологія картин світу щоразу універсалізується творчою практикою, тобто можна сказати, що картина світу пізнього середньовіччя з сучасної точки зору є, певним чином, обмеженою, неповною, – хронотопічне мислення людини цієї доби ще не знає тієї свободи, що буде властива людині ХХ ст., хоча саме як картина світу, цей феномен є системно цілісним, а, отже, достатньо повним, завершеним. Проблема неповноти тієї чи іншої історичної картини світу втрачає сенс на рівні творчості окремого письменника (звичайно, йдеться про письменників першого плану, інакше ми б не мали "геніїв минулого").

На рівні індивідуальної творчості важить не тільки інтелектуальне, раціональне розуміння часу і простору, але і їхнє переживання, переживання хронотопічної природи навколишнього і власного існування. І переживання це – позаісторичне, позаісторичне у тому сенсі, що здатне сягати смислового апогею у будь-який час. Шевченкове "Все йде, все минає..." не було відкриттям нових властивостей часопросторового світу, але ця картина, як індивідуальне переживання давно відомої істини, висловлена високомистецьки і досьгодні залишається художнім взірцем, одкровенням.

Ці загальні закономірності дістають цікаве втілення у творчості Івана Франка, зокрема у циклі "Майові елегії", який, хоча і не належить до хрестоматійних, взірцевих творів письменника, але, як нам видається, надзвичайно

послідовно, цілісно й виразно свідчить про специфічність художнього мислення митця (а хронотопічність є основоположним параметром, фундаментом, конститууючою основою цього процесу, континуумом, у якому розгортається процес мислення).

На перший погляд може здатися, що в "Майових елегіях" авторові не вдалося знайти пластичного поєднання особистих, інтимних та громадських мотивів, стосунки між якими встановлюються тільки на рівні авторської свідомості, що визначає декларативну позицію ліричного героя. Це може свідчити про конфліктність особистого й громадського, своєрідне роздвоєння, розривання творчої індивідуальності у розумінні власного призначення. Але загальний тон циклу суперечить цій думці, оскільки створює враження гармонійного ліричного переживання.

У кожній елегії циклу чітко зафіксована така властивість хронотопічності художнього мислення, як співвідношення певного настрою, думки із зоровою картиною. У I елегії розгортається картина бурхливого, могутнього буяння весни, причому домінантами цієї картини є просторові образи (втілення "мрії про вольний простір"), які створюють широке панорамне зображення. Картина розкутої повної сили та енергії природи контрастує з усвідомленням вичерпаності власних життєвих сил, скутості, яка приходить до ліричного героя з життєвим досвідом, зрілістю, відходом з життя ("Та напосіли літа, давить життя тягота"). Саме на ґрунті цього контрасту заявляє про себе основний мотив I елегії – "весно, ти мучиш мене", який тричі – напочатку, в середині і у кінці – повторюється у творі.

Якщо у I елегії хронотоп пластичної картини, що розгортає, унаочнює ліричне переживання життєвої драми героя, пов'язаний з реаліями фізичного, матеріального буття, то в II елегії, яка по-своєму варіює, доповнює і виводить на новий рівень тему I, цей хронотоп набуває "вторинності". В уяві героя зринає згадка про живописне полотно, у зв'язку з яким зображення весни набуває алегоричного значення. Умовність хронотопічності зорової картини II елегії сприяє своєрідній логізації, інтелектуалізації ліричного переживання. Означена у I елегії драма усвідомлення невідповідності протікання часу людського існування з природним усе відчутніше переноситься у стихію інтелектуального розмислу (елегія II).

Своєрідним вивершенням цього процесу є III елегія, яка, продовжуючи конкретизацію хронотопу II елегії, поступово позбавляє його буттєвої деталізації, і врешті-решт ліричний герой може висловити суто інтелектуальну, так би мовити, літературознавчу, сентенцію: "На романтичній візку в край реалізму майнем".

IV елегія якнайкраще виконує сформульоване завдання. В ній ліричний герой ніби "забуває" себе, відходить від ліричного переживання часу індивідуального існування. Натомість перед читачем постає реальне, рельєфне, достовірне зображення життя підгірського села, в яке весна приносить не тільки радість ("Сонце сміється, і небо сміється блакиттю..."), але й горе ("...шкандибає від хати до хати // Сум і жура: дифтерит, коклюш і тиф черевний"). Здається, далека у своєму зображальному плані від попередніх картина будується за вже

розгорнутим принципом аналогії, коли краса і сила природи контрастує з обмеженістю, злиденністю, драматичністю людського існування.

У IV елегії відбувається підміна хронотопу індивідуального існування хронотопом існування суспільного, але ця підміна не розриває обидва хронотопи, а робить їх суголосними, взаємодоповнюючими, у певному розумінні навіть взаємототожними. Чітко помітна тенденція переживання суспільного як свого – ліричний герой, з його високою мірою інтелектуалізації емоційного, розчиняється серед бідних, серед блідих селянських дітей, стає одним з них. Крім всього іншого, подібне свідчить про таку властивість хронотопічного мислення автора, як розуміння, художнє бачення ним універсального начала у, здавалось би, різних явищах. Саме на цьому ґрунті розгортається його прагнення до гармонізації цих явищ (індивідуального і суспільного), поєднання їх у систему. Водночас системність буття людини, як людського буття, засвідчує своєрідний над-погляд автора, формує його позицію над-знання.

V елегія, що завершує цикл, обривається на середині рядка, але це, як не дивно, не псує враження від самого циклу, яка видається цілком достатньою. У викінченості V елегії ліричне переживання втрачає драматичну напруженість, набуваючи натомість гармонійної рівноваженості, відповідає філософській споглядальності. Композиційно елегія поділяється на дві частини, що складаються з двох живописних, хронотопічно організованих картин. Перша з них це зображення весни у селі. Але пейзаж тут, на відміну від елегії IV, позбавлений внутрішньої експресії як своєрідної агресії вираження. Він тяжіє до реалістичної замальовки, витриманої у пастельних тонах.

Друга частина V елегії є портретом ліричного героя, портретом в якому відбувається істотна конкретизація – зближення героя з автором (заявляє про себе автобіографічне начало). Ця частина цікава тим, що в ній ніби відбувається "проявлення негативу": якщо в попередніх елегіях ми бачили внутрішній психологічний стан літературного героя, скорботу душі у момент прийняття життєвого досвіду, то у V елегії ця душа набуває конкретного тілесного зображення. Одночасно вона ніби заспокоюється – як у першій частині знято напругу пейзажного опису, так у другій частині елегії – напругу душевних переживань.

Якщо лейтмотивом I елегії є зізнання "весно, ти мучиш мене", то завершується цикл весняним уздоровленням ліричного героя. Шлях муки і є шляхом до зцілення, але цікава та показова в цьому випадку сама колізія зцілення, пов'язана з істотністю хронотопічного мислення І.Франка. Ця колізія пов'язана з відмовою від рефлексій, від "погляду у себе" і зверненням його до дійсності, до суспільного життя, що передовсім для Франка означає життя народу, селянства, нації.

Ось чому, крім усього іншого, IV елегія є цілком закономірною структурною одиницею у системі циклу. Таким чином відбувається і коняре-тизація самого конфлікту. У загальний екзистенційний конфлікт усвідомлення і прийняття часу власного існування вступає конфлікт, який, здається, можна означити цілком традиційно як зіткнення свідомості літературного героя із соціальною несправедливістю (нужденне село, приречені на смерть від холоду,

голоду й хвороб діти тощо). Але ці "зовнішні" візії ліричного героя по суті є продовженням його внутрішньої суто індивідуальної драми, коли драма нужденного села – це не відокремлене соціальне явище, а одна з іпостасей драми душі самого героя. Тому, не випадково ми бачимо його у V елегії "давши дань свою демону злої хвороби": тут конкретно, автобіографічне набуває значно ширшого, у певному розумінні символічного звучання, коли відбувається злиття індивідуального як внутрішнього і суспільного як зовнішнього ("...зіплющим бальзамом у груди пречисте повітря // Ллється, й тепло весняне так і підносить мене" – "...і бігають діти // Ті, що їх чудом якимсь ще не замів дифтерит").

У V елегії надзвичайно цікаво розкривається одна з істотних властивостей хронотопічного мислення у ліриці. Формою викладу матеріалу у циклі є внутрішній монолог ліричного героя, який переходить в оповідь від першої особи. Але у V елегії, яка починається пейзажем, що його бачить ліричний герой, далі, як ми вже зазначали, подано його портрет, який свідчить, що "бачити" той пейзаж він не може: "Наче крізь сито лише бачу довкола я все", – принаймні ота чіткість і панорамність погляду, що починає заявляти про себе наприкінці III елегії, нібито не може належати означеному героєві. Таким чином, ми можемо говорити про те, що поруч із ліричним героєм як діючою особою, присутній ліричний герой, що споглядає. Якщо I (ліричний герой) чітко хронотопічно локалізований (переживає весну), то II не локалізований у часі. Його свідомість одночасно, одномоментно переживає екзистенцію, охоплює собою не тільки "весну", а загалом життя.

Подібне роздвоєння ліричної свідомості, яка споглядає саму себе, відіграє подвійну роль: по-перше, сам ліричний конфлікт у всіх його нюансах набуває узагальненого характеру, зв'язок елегій з "маєм" видається художнім прийомом, коли весна не стільки виражає пору року, скільки дедалі виразніше ототожнюється з рушійним животворчим началом, – відбувається знецінення хронотопу весни на користь хронотопу існування. По-друге, хронотопічна роздвоєність ліричної свідомості сприяє формуванню позиції над-бачення, що відповідає філософізації ліричного переживання.

Отже, п'ять елегій, об'єднаних у цикл на підставі функціонування у кожному творі образу весни, який щоразу отримує достатню хронотопічну деталізацію, формує і визначає хронотопічну ситуацію, а відтак виступає хронотопічною цінністю, що актуалізовано художньою свідомістю.

Але, як бачимо, не тільки відзначене є підставою циклізації елегій, оскільки у цьому випадку саме в межах п'яти творів виявляється істотна закономірність (властивість) хронотопічності мислення І.Франка, яка полягає у специфічному коливанні ліричного переживання між образом-координатою та інтелектуальною умовністю, у специфічному відбіганні та поверненні до реалій буття, хронотопу дійсності.

"MAY ELEGY" BY I.FRANKO IN THE CONTEXT OF CHRONOTOPISITY OF ARTISTIC THINKING

Oksana Shupta-Viazovska

*I.Mechnykov Odesa University of Odesa Philology Department,
P.Velykyi st., 2, UA-65000 Odesa, Ukraine*

In the article the author investigates the chronotopicity of I.Franko's artistic thinking in the poetic cycle "May elegy" in the context of universal peculiarity of artistic thinking. Additionally the specific character of the author's artistic thinking is dealt with.

Key words: chronotopic thinking, artistic thinking, poetic cycle, elegy.

Стаття надійшла до редколегії 02.08.2001

Прийнята до друку 14.10.2001

УДК 821.161.2-143.091"18"(092)І.Франко

ТЕОРЕТИЧНИЙ ПІДТЕКСТ "МАЙОВИХ ЕЛЕГІЙ" (Спроба аналізу одного твору)

Микола Ільницький

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000 Львів, Україна*

Проаналізовано поетичний цикл Івана Франка з точки зору теоретичного аспекту. Розкрито внутрішній конфлікт циклу. Поетове проголошення відданості реалістичній традиції подано під впливом модерністичної естетики.

Ключові слова: дійсність, мрія, символ.

Творчість Івана Франка позначена такою єдністю емоційного й інтелектуального начал, що поетичні образи часто концентрують у собі проблеми не тільки суспільного чи загально світоглядного, а й літературознавчого характеру. Те, що у віршах і поемах І.Франка знаходимо цікаві зразки, за висловом Юрія Шевельова, "критики поетичним словом", засвідчують "Лісова ідилія", "Декадент", "Люнатикові". Та є у Франковій поетичній спадщині твори складнішого типу, в яких "літературознавчий" аспект прочитується не прямо, а мовби закодований, позиція автора виражена не у формі констатації, а розгортається супровідним мотивом і зосереджує в собі стан внутрішніх сумнівів, сум'яття і неспокою. До таких належить цикл "Майові елегії", який, оскільки можу судити, досі не привернув уваги дослідників. Цикл складається з п'яти частин, однак єдність становлять перші три, датовані 1901 р., наступні два суттєво відбігають тематично та й мають інші дати написання: IV – була опублікована в 1904 р., а V – у 13 томі двадцятитомного видання І.Франка (Київ, 1954). Отже, мова йтиме про перші три частини як про триптих. При тому кожна з цих частин має свій ліричний сюжет і творить своєрідну стереотипну картину, в якій ці сюжети переломлюються і взаємно доповнюють один одного.

Цикл починається розпачливим одкровенням:

Весно, ти мучиш мене! Розсипаєшся сонця промінням,
Леготом теплим пестиш, в сині простори маниш! [4; т.3; с.342].

Далі йде опуклий і розлогий опис цієї весни, розкіш пробудженої природи, буяння життєвих соків, що нуртують після зимових оков, струмування сонячного проміння, яке розсипається "міліонами кольорів, тонів, ліній" і кричить про "волю, рух, життя".

Але чому ж це пробудження природи має мучити людину, гнітити її? Звідки береться цей елегійний мінорний тон, посилений до того ж розміреним ритмом античного гекзаметра? У повноту весняної стихії вривається різкий контраст – ця стихія вже не для ліричного “я” поета:

Ні, не мені вже гулять по тім гаю, мій друже-соколе!
Ні, не мені вже зайцем в зелень пахучу нирядь!
Серце тріпочеться ще, і у груді кров б'ється живіше,
Та напосіли літа, давить життя тягота.
Мрії безумні, немов той табун, вигравають по полю,
Гриви на вітер, і ржуть, дзвінко копитами б'ють.
Ах, та се мрії, чуття легкокрилі, барвистії діти,
Але тверда їх рука в поводах цупко держить.
Хвилька – і ляск батога, і жорстоке, понуре “ніколи”...
Праця! І чар весь мине. Весно, ти мучиш мене! [4; т.3; с.342].

Отже, з одного боку, – воля, рух, життя, що не знає стриму, а з іншого – тверда рука застороги, гальмівна сила віжок. Пейзаж, який може сприйматися як самодостатній, у своїй психологічній проекції є своєрідною інтродукцією, підготовкою до другого “літературознавчого” плану вірша, чи, може, правильніше, до альтернативи, що стоїть перед ним як поетом. Ліричний герой опиняється на межі між двома силами, двома творчими спонуками: “неземні мрії”, з одного боку, й тверезий розум – з іншого, розгортають аргументи кожен на свій захист; остаточного рішення не прийнято: вірш (власне, розділ циклу) завершується тими самими словами, що й починався: “Весно, ти мучиш мене!”

Друга частина циклу веде читача в іншу – суто мистецьку сферу (цитую кілька строф):

Бачив рисунок я десь – і забув уже, де його бачив,
Чий то рисуночок був – Бекліна чи Мейсоньє [4; т.3; с.343].

Наразі не будемо з'ясовувати проблеми авторства, а звернемо увагу на те, що в “рисунок” маємо виражену мовою пластики ту саму дилему, яка окреслена в першій частині циклу. На малюнку розгортаються два паралельні сюжети.

Перший сюжет:

Мушля перлова – то віз, а метеликів чвірка – то супряг,
Два аморети малі – то два погоничі їм.
Пурпуром, золотом і ізмарагдом, сапфіром набитий,
Стелиться геть у безмір круто веселчаний шлях [4; т.3; с.343].

Другий сюжет:

Поле внизу, непривітна стерня, тогорічне будяччя,
Пара худих шкапенят тягне, зігнувшись, плуг.
За плугом, згорблений теж і спотілий, орач поступає,
Тисне чепіги грудьми, істиком скибу труча [4; т.3; с.343].

Однак аморети (амурчики) невмолимо підступають до селянина-орача, тягнуть його в поїзд-мушлю, селянин не має сили опиратися і ступає у той перловий поїзд:

Так усміхавсь йому променястий той полет Ікарів,
Навіть Ікара судьба не налякає його [4; т.3; с.343].

"Весно, се твій екіпаж!" – каже поет, пов'язуючи цим другий розділ циклу з першим.

Хоч мені не вдалося знайти згадки чи опису малюнка, можна з упевненістю сказати, що Франко описує малюнок швейцарського художника Арнольда Бекліна (1827-1901), символіста, роботи якого в кінці XIX – на поч. XX ст. мали велику популярність, зокрема й серед представників раннього українського модернізму. Так, вірш Богдана Лепкого "Острів смерті", навіяний однойменною картиною Бекліна, можна вважати філософською інтерпретацією цього полотна:

Хто роботу зробив,
Хто відбув свою путь,
Хто свій день пережив,
Хай чим скорше йде в путь.
Серед моря скала,
Чорний ліс там росте;
Хто терпів за життя –
Най собі відпичне.
Одинокий пором
Біля берега жде
І хрустальним веслом
Зимні хвилі гребе...
Тихо, тихо кругом,
На скалі смерті храм, –
Одинокий пором
Доїжджас до брам [2; т.1; с.165-166].

Згаданий Франком французький живописець Ернест Мейсоньє (1815-1891) не міг бути автором описаного малюнка, оскільки полотна його відзначаються ретельно виписаною фактурою, але поверхові за задумом.

Та головне в цьому випадку інше: рисунок виступає у Франка втіленням модернізму – нового мистецтва, яке приваблює його, бо манить "у безмір круто веселчаний шлях". З іншого боку, поет не може покинути орача, який вперто тягне чепіги плуга.

Чи ж відважиться ліричний герой поета ступити на той дивовижний повіз, запряжений метеликами, як це зображено на малюнку, який вразив його, а чи тягнутиме далі скиби? На перший, погляд тверезий глузд перемагає:

Ні, аморети, мені за погоничів ви вже нездалі:
Надто ви, хлопці, палкі, надто в їзді не тривкі.
Надто бурхливі у вас поривання: раз блисків, пожежі,
А за хвилину вам бур, громів і тросу давай.
Надто, голубчики, ви патетичні, засліплені трохи
В своєму власному "я". Се не до ладу мені [4; т.3; с.343].

Останні рядки повторюють тезу відомої статті "Доповіді Міріама": Замикаючись у тісній шкаралупі власного "я", хоча й роздутого до безмежності, вони (символісти) тим самим замикають самі перед своєю поезією майбутнє..." [4; т.29; с.120].

Але стаття була написана 1896 р., а цитовані рядки з "Майових елегій" – 1901. Від того часу багато змінилося, змінився і сам Франко. Так, він пам'ятає недавні обереги перед перебільшенням власного "я" і перед переходом символізму в містицизм, який йому теж "не до ладу", і сам пише про тріумф індивідуальності в прозі молодих письменників, магічну лампу душі тощо, і, ніби пересилюючи сам себе, відважується теж ступити на віз-мушлю, що її везуть метелики, а підганяють амури:

Нумо ж дідусю! Хапай за ті поводи, з променю ткані,
На романтичним візку в край реалізму майнем! [4; т.3; с.344].

Але перш ніж з'ясовувати характер цього романтизму і реалізму, зробимо маленький екскурс у сучасну поезію. В Ігоря Калинця є цикл віршів "Орати метеликами", а одна із збірок Василя Голобородька має назву "Ікар на метеликових крилах". Характерно, що критик із США Данило Гусар-Струк, готуючи до друку книгу, яка містила "невольницькі" збірки Калинця, пропонував назвати її "Орати метеликами", трактуючи цей образ не як втечу в "облаки містичного неба", за що І.Франко критикував "молодомузівців", а прочитуючи його як метафору усіх цих збірок: "Орати метеликами – це творити поезію в обставинах, де всіма силами стараються знищити будь-який прояв людської душі і творчості" [1; с.26-27], бо, за словами самого поета, орати метеликами можна там, де "навіть волам не під силу" [1; с.26-27].

І.Калинець не погодився на запропоновану Д.Гусарем-Струком назву книжки, обстоюючи свою – "Невольничча муза", але інтерпретацію самого образу не заперечував.

Не випадково й Беклінова мушля – повіз з погоничами метеликами – не виходила з голови Франка, хоч як він відганяв її від себе.

Отже, чи не маємо тут роздвоєння між Франком-критиком і Франком-поетом, або, сказавши по-іншому, між обов'язком перти плуга і поривом польоту, або ще по-іншому, між Франком-реалістом і Франком-символістом? І чи якась одна іпостась переважила? Що така дилема існувала для самого Франка, свідчить його лист до Михайла Драгоманова від 13 березня 1895 р. "Ви трохи невірні оцінюєте характер мого таланту, – писав він, заперечуючи його оцінку драми "Сон князя Святослава". – Я вдачею своєю далеко більше романтик, ніж реаліст. Всі речі реального змісту, які я писав, справляли мені при написанню далеко більші муки, прикrostі, зденервовання, ніж ті романтичні "скоки", при котрих я просто відпочивав душею [...]. Впрочім, тепер я знов улізу в сучасне життя, – побачимо з яким ефектом" [4; т.50; с.30-31].

При цьому варто зауважити, що цитований лист був написаний тоді, коли в українському літературному середовищі розмова про модернізм (декаданс, символізм) ще не велася, і термін цей не набув у нас, так би мовити, прав громадянства. У "Майових елегіях" попри наявність бінарних опозицій, за кожною з яких

вибудовується логіка аргументів, усе ж намічається не тільки зближення між ними, а й їхня взаємодія: "На романтичній візку в край реалізму майнем!"

Не треба, гадаю, доводити, що під реалізмом і романтизмом автор розуміє щось більше, ніж конкретні, хронологічно окреслені літературні стилі. Реалізм для нього – "улізання в сучасне життя", а романтизм передбачає піднесення над реальністю, "полет Ікарів", хай навіть попереду чекає "Ікара судьба". Можна з достатньою підставою стверджувати, що Франків "романтизм" тут співвідноситься з символізмом, принаймні в тому окресленні, яке бачимо в "Майових елегіях".

Сьогодні безсумнівним є те, що символізм, який виник і сформувався в кінці XIX – на початку XX ст., і як генетично, так і типологічно нерозривно зв'язаний з романтизмом, є його модифікацією.

І.Франко не випадково наполягав на тому, що він "більше романтик, ніж реаліст". Його творчість кінця XIX – початку XX ст., позначена тенденцією усе більшого тяжіння до задумів з філософською перспективою образів, їх глибиною й багатовимірністю. Франкові оповідання "Сойчине крило", "Як Юра Шикманюк брів Черемошем", поема "Похорон" репрезентують ту тенденцію у символізмі, яку польська дослідниця М.Подраза-Квятковська характеризує як спосіб символізації на основі реалій життя, а не утвердження ідеальної сфери буття [3; с.58]. На відміну від А.Бекліна орача, який покидає свою тверду ріллю, плуг і клячу і пересідає у віз-мушлю, супроводжувану аморетами із метеликовим супрягом, ліричний герой Франка чинить навпаки: він свій романтичний візок скеровує в реальність, щоб "Поводи, з променю ткані", відчували доторк землі. І тут він уподібнюється не до Ікара, якого батько послав на неминучу смерть, а радше до Антея, якого земля напоювала все новою силою. Чи не саме звідси оптимізм заключних рядків третьої частини циклу:

Наша любов, мов маєва погода, хай гріє-голубить,
Гнів наш хай буде мов грім, що лиш міазми вбива,
Але ненависть гонім і знесвіру далеко від себе!
Біль наш і сумнів на сміх, слізьми облитий, змінім [4; т.3; с.344].

Безперечно, зміст "Майових елегій" багатший, аніж їхній літературознавчий супровідний мотив. Але саме цей мотив для нас особливо цікавий, як вираз внутрішньої психологічної основи процесу його творення, що не заперечує, але корелює його наукові формулювання, збагачуючи їх безпосереднім людським почуттям, сум'яттями і сумнівами, доводячи суперечності до тієї межі, де вони здобувають внутрішню гармонію.

1. Гусар-Струк Д. Невольничча муза, або як "орати метеликами" // Калинець і невольничча муза. – Торонто, 1991.

2. Лепкий Б. Твори: В 2 т. – К., 1991.

3. Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. – Kraków, 1975.

4. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976.

THEORETICAL IMPLICATION OF THE "MAY ELEGY" (AN ENDEAVOUR TO ANALYSE ONE POEM)

Mykola Іl'nytskyi

*Ivan Franko National University of Lviv Philology Department
Universytetska st., 1, UA-79000 Lviv, Ukraine*

The author analyses the poetry cycle of Ivan Franko from the standpoint of the encoded theoretical aspect. He reveals the inner conflict in the cycle. The poet proclaims a allegiance to the realistic tradition and falls under the influence of the modernism aesthetics.

Key words: reality, dream, symbol.

Стаття надійшла до редколегії 06.05.2001

Прийнята до друку 14.10.2001

УДК 821.161.2-31.091"18"(092)І.Франко

“ЄВРЕЙСЬКА ТЕМА” У ДВОХ РЕДАКЦІЯХ ПОВІСТІ ІВАНА ФРАНКА “ПЕТРІЙ І ДОВБУШУКИ”: РУХ ТЕКСТУ ТВОРУ

Вікторія Дуркалевич

*Дрогобицький державний педагогічний університет імені І.Франка,
вул. І.Франка, 24, 82100 Дрогобич, Україна*

У статті, порівнюючи дві редакції повісті Івана Франка “Петрій і Довбушуки”, простежено історіософський синтез Старого і Нового Завітів, у якому письменник розчинив суто український (русинський) матеріал: в образах Ісаака Бляйберга й середовища “чесних і учених жидів” – завуальований світ русинів і його можливий шлях до переродження й поступу. Автор також звертає увагу на перетворення психологічного портретування у ранній повісті “Петрій і Довбушуки” в іманентну властивість подальшої творчості Івана Франка.

Ключові слова: подвійні редакції Франкових творів, єврейська тема, повість, психологічне портретування.

Подвійні редакції Франкових творів – цікаве й важливе поле для літературознавчих студій. Уже саме існування таких явищ передбачає активний творчий діалог. Одних дослідників він спонукає до запитання “Чому?” Інших – “Як?” Ще інших – “Для чого?” Результат пошуку завжди полягає у відкритті нових несподіваних аспектів Франкової геніальності.

Мою увагу привертає повість “Петрій і Довбушуки”, оскільки саме її редакційні варіанти є прикладом оригінальної трансформації тексту-твору, а також ключем до розуміння процесу глибинної психологічної самоінтерпретації митця. Такий процес Франкової самоінтерпретації у статті розглядається як літературно-культурна психодрама, розгорнута у підтекстовому сповідальному дискурсі. У ньому Франко унікально поєднує ролі “протагоніста”, який опиняється в центрі уваги і задає сюжет психодрами, “альтер Его”, що полягає у використанні елементів двійництва, а також роль досвідченого, тонкого психолога, який “концентрується на власних емоціях і розуміє їхні психологічні витоки” [12; с.90].

Твір уже здобув відчутно вагоме місце у сучасному літературознавчому дискурсі. Його трактують як “серйозну заявку на створення суспільного роману – завдання, яке визначило характер цілого позитивістського етапу в європейських літературах другої половини XIX століття” [4; с.23], а також як “велику романну творчу лабораторію”, де “були покладені зародки всіх ідейних настанов, містились основні сюжетні і композиційні складники подальших Франкових романів”

[5; с.451]. Отже, повість розглядали переважно як широке *епічне*^{*} полотно, а варіативність – як “глибинну філософсько-естетичну системність індивідуального світобачення письменника, яка виразно відчутна на всіх стапах його творчості, незважаючи на еволюцію естетичної програми” [4; с.32-33].

Але прискіпливе прочитання “Петріїв і Довбушуків”, яке нагадує розкодування зашифрованої настанови, зміщує бачення і розуміння твору в особистісний, сповідальний вимір. У повісті він представлений історією Ісаака Бляйберга і подається як внутрішнє психологічне автопортретування. Традиційно що “*внутрішню історію*” відкривають у пізніх творах Франка, зокрема у поемах. Саме тоді найчастіше вдаються до висвітлення проблем художнього провидіння, межових ситуацій, психоаналітичних витоків художніх образів і мотивів, говорять про винятковість, “антитетичність”, “футурологічність” цих творів, по суті, методами *intrinsic* та *extrinsic* створюють із частини Франкової літературної спадщини певний самодостатній анклав. Але слід пам’ятати про те, що “творчість – це не просто сукупність творів митця, розташованих у хронологічному порядку. Це складний процес. Він має свою внутрішню логіку, внутрішню єдність, яка не виключає багатогранності і певних, часом серйозних суперечностей” [1; с.261].

У статті “Вождівство і роздвоєння: тема “валленродизму” в творах Франка” Г.Грабович пише, що “в таких поемах, як “Смерть Каїна” (1889), “Похорон” (1899) “Іван Вишенський” (1900), “Мойсей” (1905), “а почасти також у “Поемі про білу сорочку” (1889) зображується своєрідна поетична, хоч не зовсім спое-нонаративна, внутрішня історія, і якщо цей символічний портрет ще не завершений, то це уже виразні і драматичні штрихи до такого портрета” [2; с.114].

З цієї (і з подібними) точкою зору можна було б погодитись, коли б існувала лише друга редакція “Петріїв і Довбушуків”, а точніше, окремий твір, що органічно вплітався б в ідейно-тематичний (а особливо у психологічний, проблематичний) макроконтекст пізніх Франкових поем. Проте, це – лише друга редакція більш раннього тексту-твору, в якому і слід шукати час і витoki “інтелектуально-емоційних зарисовок” до “автопортрета-сповіді”.

“Петрії і Довбушуки” – це дійсно “велика творча лабораторія” (і не тільки романна, але про це згодом), і їй властивий свій грандіозний психологічний експеримент, що проглядає крізь підтекстовість історії “жидівського” реформатора.

Ісаак Бляйберг й середовище “чесних і учених жидів” – це завуальований (хоч і не завжди вдало у ранній повісті, а в пізній у “вуалі” вже немає потреби) світ русинів, котрий у композиційному плані за принципом віддзеркалення (саме в такому аспекті вперше у творчості Франка подається проблема двійництва) накреслює можливий шлях переродження і поступу усієї нації. І власне цей момент є пунктом відліку, з якої починає прослідковуватись генеза конфронтативної діади “я – вони”, “лідер – натовп”, “Пророк – раби”. У цьому псевдожидівському вимірі активно пульсує глибоко інтимна “внутрішня історія” митця, що розпочинається прийняттям “відкликання” Ісааком (див. IX розділ. Посліднє

* Тут і далі курсив автора цієї статті.

зібранне в Жидачеві, перша редакція) і поступово еволюціонує, розгортаючись у приреченість Каїна, роздвоєність Мирона, сумнів Мойсея і... беззастережну абонегацію того ж Ісаака Бляйберга (див. X розділ. Збори в Жидачеві, друга редакція). Таким чином, внутрішнє психологічне портретування із прогнозуючої експериментальної моделі у ранній повісті перетворюється в іманентну властивість художньої творчості Івана Франка.

Коли зіставити і порівняти редакції "Петріїв і Довбушуків" 1875-1876 і 1911 р., можна виразно побачити, що найважливіші зміни (архітектонічні, мовно-стилістичні, а особливо ідейно-проблематичні) відбулися навколо висвітлення історії Ісаака Бляйберга.

У ранній повісті автор зосереджує увагу на створенні композиції за принципом віддзеркалення, а за принципом двійництва сюжетних ліній Андрія Петрія та Ісаака Бляйберга. Тут чітко виділяються такі спільні моменти: 1) герої змушені залишити науку і повертатися на село до батьків; 2) Андрій перебуває у товаристві "другів шкільних літ", а Бляйберг – "межи чесними й ученими жидами"; 3) Андрій повинен збудувати "народні школи і виховальні", Ісаак Бляйберг – "велику жидівську школу, устроєну на взір заграничних"; 4) місцем і часом зустрічі обидвох героїв є 25 липня 1866, Львів, "Народний дім"; 5) обоє, як виявляється, русини, і в обох – спільне "поле ділання".

Сумнів щодо жидівськості героя подається цілою системою авторських натяків, що створюють навколо цього персонажа загальний настрій антивипадку: "Подорожній жид, котрого дігнав Петрій, мав у лиці своїм щось таке принадне, таке нежидівське, таке руське та людське, що Петрій зараз за першим поглядом зупинився і зачав пильно приглядатися йому. Свобода рухів, великі розумні та ясні очі, простий ніс – знак енергії, сили характеру, щирість і одвертість – усі ці риси такі незвичайні у більшості жидів, ударили Петрія [...]". В далішій розмові побачив Петрій, що Ісаак цілком не говорить із жидівська, а плавно і звучно поруськи, як родовитий русин" [10; с.338-339]. І звичайно, що не жиди хвилюватимуть "зубожілі, бездомні хлопці", "намноження пролетаріату", "терпіння всього краю, всієї держави". У першій редакції "Петріїв і Довбушуків" автор розкрив-таки таємницю Ісаака Бляйберга і цим способом органічно "перетопив" двійництво Андрій – Ісаак у єдиний сплав Ісаак – Олекса. У другій редакції Франко зніме цю проблему (проблему двійництва) й повністю зосередиться на образі "жидівського реформатора".

Автор моделює повість як історіософський синтез Старого і Нового Завітів, розчиняє суто український (русинський) матеріал у вимірі Біблійної всеохопності. А відкриті, яскраво виражені христологічні мотиви (суд над Ісааком Бляйбергом) є лиш окремою цеглиною у величній будівлі Франкового архітвору.

Олекса Довбуш, як старозавітний Ягве, піклується про Андрія Петрія (втілення обранця, "образ нової людини"), він рятує його в дитинстві від гірських ведмедів. "І від того-то часу кожної ночі в сні представлявся Андрієві незнаний, таємничий його спаситель" [9; с.23]; від жорстокої ненависті Довбушуків у "пустині" (несподіваний хронотопічний елемент, знову ж таки Біблійного виміру!). І в час зневіри Андрія, в час кривавого протистояння двох родів порятунк

знову приходить від старого Довбуша: його син "іде на суд неправих", його синові вдається відродити молодого Петрія до великого "ділання".

Але у повісті 1875-1876 рр. образ Ісаака Бляйберга й ідея, що її він акумулює в собі, реалізується не повністю. Герой не готовий ще до самозречення й самопожертви. Він приймає відкликання: "Я визнаю, що хотів-ем обалити і розорити закон Мойсея новою наукою, істребити свій народ новим вихованням" [10; с.173]. На перший погляд ситуація нагадує суд над новозавітнім Месією, але герой приймає відкликання, Ісаак не підноситься у своєму діянні до величчя Христа; його "минає чаша", позбавивши цим самим ореолу мучеництва. У цій психологічній мікроситуації він більше схожий на учня, ніж на вчителя: "Тоді він став клястись та божитись: "Не знаю Цього Чоловіка!" [Мт.26.74]. Цей сумнів є причиною того, що в ранньому творі персонаж залишається лише Ісааком-Олексом (Симоном-Петром!). Ісаак Бляйберг повинен пройти ще низку ініціацій, щоб постати перед читачем у другій редакції повісті властивим для цього контексту героєм. Але в ранній повісті Франко-"протагоніст" на це дозволу не дає, хоча Ісаак має можливість про ці випробування сказати: "а ніт Мойсея, котрий би із тої скали видобув живущу, цілющу воду! Панове, моє серце говорить, що нас нині на то збрала господня ласка, щоби ми положили підвалину до нового "Народного дому", не будованого на скалі і камені, але в серцях тисячей!" [10; с.243-244]. Автор повісті також підтверджує, що "то був лише пролог до властивої повісті, лише казка перед історією, лиш пригравка до пісні" [9; с.244]. Тобто намічені проблеми, а також сповідальний дискурс повинні мати своє проявлення у подальших Франкових творах. Залишається лише відповісти, в яких саме.

Тарас Пастух, розглядаючи повість "Петрії і Довбушуки", говорить про те, що у ній "письменник виводить "на сцену", окреслює всі ті типи героїв, які стануть центральними в його наступних романах" [5; с.451]. Звідси й розуміння образу Вагмана ("Перехресні стежки") як логічного продовження образу Ісаака Бляйберга: "У душі Вагмана після смерті сина бере гору "бджолина половина". Вагман стоїть на позиції відстоювання, насамперед, інтересів своєї нації і у той же час, – сповідає ідею консолідації єврейського народу з народом українським. Тому він іде на контакт з хлопським адвокатом Євгеном Рафаловичем, допомагає багатьом селянам позбутися сплати немилосердних боргових процентів" [5; с.455]. Але спосіб, яким окреслюється образ Вагмана, показує, що Іван Франко не повертається до цього типу у "Перехресних стежках" безпосередньо, а використовує опосередковану модель, зовнішній план з історії Ісаака Бляйберга. Він не наповнює образ Вагмана тим емоційним, емпатійним змістом, котрий подається у підтекстовому плані "Петрії і Довбушуків". І тому, мабуть, образ Вагмана доволі плакатний, схематичний і за способом створення нагадує тип Бенедя Синиці (це образ-ідея, образ-концепт, витвір більше *ratio*, аніж *emotio*).

Гадаю, пошук допоміг з'ясувати, куди саме змістився сповідальний дискурс і де саме починається ота "властива повість". Очевидно, що домінанта виняткової психологічної напруги, драматичності дії, тонкої саморефлексії спрямувала підтекстове автопортретування у ліро-епічне річище оригінальних та перекладних творів Івана Франка.

У центрі уваги поем та віршів – глибоко інтимні переживання самотності, відчуженості, приреченості і водночас винятковості, обраності, харизматичності. Іманентними ознаками цих творів є сильно виражене Біблійне начало, а також центральний герой – колосальна постать, котра здобула вже авторитетну історію в європейському та світовому літературно-культурному контексті (звідси потужна інтертекстуальність). Це насамперед Каїн Байрона, Самсон Мільтона, Ісус Навин Віктора Гюго. Сповідальний дискурс Франка має два шляхи реалізації у перекладних творах: 1) висловлення через сам акт перекладання; 2) висловлення (переважно способом підтексту) в численних передмовах, *postscriptum*-ах, студіях. Про це яскраво свідчить і робота над перекладом Мільтонівського "Самсона". Ось уривок з тексту:

*Та я не був такий, як хто-небудь інший,
А мав у собі надзвичайну силу;
Зробив се я по заповіді неба,
Щоб увільнити свій народ. Коли ж
Народ у своїм рабським нахилі
Не визнає мене, що висланий був я
Для освободження його, й за ніщо
Мене віддав побідникам своїм,
То се його вина й його ганьба.
За неї він ще й досі пута носить [8; с.528].*

А ось уривок із розгляду драми: "Для нас сей твір, окрім пам'ятки творчості великого англійського поета та борця за свободу думки і слова, має значення також задля тих глибоких почувань людського терпіння, що творить його основу, а не менше також задля численних глибоких та влучних спостережень із людського життя, з відношень між мужем і жінкою, між вітцем і сином, між *одиницею і народом*, між чоловіком і божеством. Ся ідейна сторона запевняє Мільтоновій драмі визначне місце у всесвітній літературі і в пам'яті освіченого людства" [8; с.485]. Промовистим є й те, що Франко у примітці до публікації частини перекладу в "Літературно-науковому віснику" назвав цей твір "*сповіддю* поета, сумою його життєвих досвідів, зворушливим малюнком характеру і світогляду".

Зрозуміло й без опису, що саме хвилює Франка в Байроновому "Каїні"; він не тільки переосмислює, але й емоційно переживає його і як результат – власний Каїн-Христос. Внутрішню близькість бачимо і в перекладі поезії Віктора Гюго:

*Гриміть, гриміть раз в раз, ви, труби слів, думок!
Коли Ісус Навин, загніваний пророк,
З народом своїм став край мурів Єрихону
За сьомим разом – глянь! – і мурі в крах розпались [9; с.292-293].*

Виділені рядки ведуть активний діалог з іншими, вже згадуваними у цій статті творами: Каїну теж довелося стояти під стіною, що "мов світ увесь на-двоє / На віки вічні перерізати хоче"; а старий Олекса Довбуш під час своєї

говорить: "У віщих снах, котрі я бачив, було виразно, що рід мій числити буде сім членів, коли я вмиру!" (сьомим був син від любові Емілії).

Сповідальне начало настільки у Франка відчутне, що зустрічається в найнесподіваніших ракурсах. Взяти хоча б "Вавілонські гимни і молитви". Здається, що це суто наукова розвідка, але уважне прочитання відкриває і тут психологічне автопортретування: "На закінчення подаю заховані на кількох табличках часті *досить просторової поеми про терпіння праведного чоловіка*, в якій історик вавілонської літератури вбачає деяку аналогію до старовірської книги Іова, *де просторо, аж надто просторо*, обговорюється "загадка терпіння побожного чоловіка" [7; с.61]. Яку ж (і з ким!) аналогію Франко вбачає у вірші 44 "Страждання праведного", можна зрозуміти із самого змісту останнього:

О, яке то безпуття та лихо на світі!
 Оглянусь поза себе – все гонив мене труд,
 Немов би я дару мому богу не дав (...)
 Молитва була правилом моє,
 А жертва мій порядок.
 Я вчив усю свою країну
 Зважати на божее ім'я (...)
 Людей своїх я наставляв,
 Народ я напучав (...)
 І день і ніч зміня людей настрої.
 Коли в них голод, ходять, наче трупи,
 Як ситі, раді би богам рівнею бути.
 А прийде смутку час, то й пекла їм не треба.
 Дім мій став в'язницею для мене,
 Мої руки, мов заковані
 У окови мого тіла;
 Мої ноги ходять, мов в кайданах
 Власного свого м'яса
 [Бракують одні рядки тексту].
 Побив мене, мов батогом
 Страшенно вузлуватим (...)
 Вже відчинялася мені труна,
 Готовлено вже погріб мій;
 Ще я не вмер, а вже по мні
 Плачох заводив рій.
 Весь край мій кликав уодно:
 "Ось як його скрутило лихо!"
 А ворог мій, почувши се,
 Утіпився й сміявся тихо;
 А ворога мого жона,
 Почувши се, була звеселена.
 Та знаю, ще прийде мій час,
 І звеселиться весь мій рід,
 І серед духів охоронних
 Прославить божество весь світ [7; с.64].

Коли у попередніх віршових прикладах виділялися певні окремі рядки, то тут, мабуть, жодного не можливо оминати.

Глибока внутрішня історія пронизує також вірші із збірки "Semper tunc" (цикли "На старі теми" й "Із книги Кааф"). У віршах "Поете, тям" і "Блаженний муж, що йде на суд неправих" знову "програється" психологічна мікроситуація самозречення й самопожертви. Про мотив самозречення у циклі "Із книги Кааф", як про євангельську позицію св.Франциска Ассизького: "Зректися світу і бути присутнім у ньому" цікаво подається у статті Зенона Гузара "Цикл Івана Франка "Із книги Кааф", яка пропонує, на мою думку, ще одне оригінальне трактування Франкового сповідального дискурсу [3; с.390-392].

Отже, Ісаак-Олекса пройшов ініціацію кількох десятиліть Франкових творчих шукань і знову опинився перед судом синедріону. Але тепер (у повісті 1911 р.) у нього немає жодних сумнівів, він не приймає Аронового: "Відклич!". Адже усе його попереднє існування було підготовкою до цього самозречення, і саме його уста озвучили цей вирок:

Як я люблю тебе, мій рідний краю,
Як я люблю красу твою, твій люд,
Як гаряче молюся і бажаю
Для твого щастя свій віддати труд!

Як радо я жигтя свого зречуся,
І щастя, і вдоволення, й житла,
Прийму все горе, в муках і скінчуся,
Щоб тільки ти не знав руїни й зла!

Що я? Черв'як, марная порошина:
Жигтя моє – листок, що ріс і зв'яв,
Коб лиш цвіла й пишалась деревина,
Листок собою дорожити б мав? [6; с.362].

1. Гальберг М. Прикарпаття у творчості Максима Рипського //Проблеми гуманітарних наук. Наукові записки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – Дрогоби́ч: Вимір, 1999. – Вип.IV.

2. Грабович Г. Вождівство і роздвоєння: тема "валленродизму" в творах Франка (До століття "Ein Dichter des Verrates" і "Похорону") // Сучасність. – 1997. – №11.

3. Гузар З. Цикл Івана Франка "Із книги Кааф" //Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конференції (Львів, 25-27 вересня 1996). – Львів: Світ, 1998.

4. Гундорова Т. Франко – не Каменярь. – Мельбурн: Ін-т імені Монаша. – 151с.

5. Пастух Т. Типологія героїв у романистичі Івана Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конференції (Львів, 25-27 вересня 1996). – Львів: Світ, 1998.

6. Франко І. По краю йду. Сади та виноград // Франко І. Зібр.тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976. – Т.3.

7. Франко І. Вавілонські гімни і молитви // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1977. – Т.8.

8. Франко І. Самсон-борець. Франко І. // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1978. – Т.12.

9. Франко І. Гриміть, гриміть раз в раз ви, Труби слів, думок! – // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1978. – Т.12.

10. Франко І. Петрії і Довбушуки (Повість в трьох частих) // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1978. – Т.14.
11. Франко І. Петрії і Довбушуки (Повість в двох частих) // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1979. – Т.22.
12. Яценко Г. Психологічні основи групової психокорекції: Навч. посібник. – К.: Либідь, 1996. – 264 с.

**“HEBREW THEME” IN TWO VERSIONS STORY
“PETRIIS AND DOVBUSHCHUKS”
BY I.FRANKO: THE MOVEMENT OF TEXT-COMPOSITION**

Viktoriya Durkalevych

*Ivan Franko University of Drohobych Philology Department
I.Franko st., 24, UA-82100 Drohobych, Ukraine*

In the article the author traces historicosophical synthesis of the Old and New Testaments in two versions of the story “The Petriis and the Dovbushchuk’s” by Ivan Franko, where the author embodied peculiarity Ukrainian (ruthenian) material: in the character of Isaak Bliberg and in the midst of honest and educated Jewish people – the conseated world of the ruthenians and his possible way to regenerelation and development. The author emfasises that psychological portraying in the early story “The Petriis and the Dovbushchuk’s” transforms into the immanent peculiarity of I.Franko’s further creative activity.

Key words: two-fold versions of Franko’s works, Hebrew theme, story, psychological portraying.

Стаття надійшла до редколегії 08.07.2001

Прийнята до друку 14.10.2001

УДК 821.161.2-32.09:159.9"18"(092)І.Франко

ПСИХОПОЕТИКА НОВЕЛИ ІВАНА ФРАНКА "ПИРОГИ З ЧЕРНИЦЯМИ"

Тарас Пастух

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000 Львів, Україна*

У статті простежено три шляхи інтерпретації новели: 1) власне психологічний; 2) етичний і 3) виховний. Крім того, дослідник розглядає текст у плані поетики.

Ключові слова: новела, інтерпретація, психологія, етика, виховання.

"Пироги з черницями" – одна з двох найкоротших Франкових новел. Вона, та ще новела "Муляр", займає лише шість сторінок у 50-томному виданні творів Івана Франка. "Пироги з черницями" – класичний приклад новели акції; тут чітко простежується механізм дії закону новелістичної концентрації, який окреслив дослідник новели Іван Денисюк. Але не досконале авторське чуття жанру, не віртуозне володіння власне новелістичною технікою є предмет цього дослідження. Об'єктом розгляду стане суто новелістичне змістове наповнення, ота здатність новели, за словами згаданого дослідника, грайливо-тонко натякати на щось більше за неї саму, на те, що французи називають другим сенсом (*le sens second*) [4; с.15].

Сам твір спонукає до трьох інтерпретацій, трьох окремих підходів до "незвичайної події, що трапилася" (Гете). Кожен розгляд має під собою свої ціннісні та психологічні категорії, свою, зрештою, парадигму. Відповідно у кожному такому прочитанні одні елементи тексту увиразнюються, виходять наперед, інші ж, навпаки, – відходять на дальший план або й зовсім елімінуються. Таке от переструктурування художніх компонентів ми назвемо акцентуацією плану виразу.

Перший план виразу можна умовно назвати "поразка Професора". Відомий психолог Ерік Берн у психічній структурі дитини (вже від чотирьох років) виділяє складовий елемент *Дорослий* та дає йому таку характеристику: "Його дії аналогічні роботі точного комп'ютера, котрий у будь-який момент часу обраховує баланс поміж необхідним та допустимим. Цей Дорослий здатний чутливо вловити, що потрібно оточуючим, що вони стерплять, що справить на них враження, що їх образить, а що змусить присоромитись, зробить безпомічними або викличе каяття. Дорослий у дитині – дуже розвинений і тонкий аналітик, і тому ми називаємо його Професором. В реальності він знайомий із практичною психологією та психіатрією набагато краще, ніж кожен справжній професор" [1; с.283].

Тож перед читачем постає шестирічний Лейбуньо-Професор. Після грошей найбільше він любить пироги з чорницями. На самих пирогах варто докладніше зупинитися, адже вони тут мають глибоке й сильне ідейно-естетичне значення. Розпочинає автор новелу власне невеличкою одою цим пирогам: "Що за добра-предобра річ пироги з чорницями! Хто їх не їв, а ще таких, які спеціально вміє варити і приготувати Хане Гольдбаум, – жаль сказати, таких, що не їли подібних пирогів, буде, мабуть, чи не більше на світі від таких, що їли, – той і думкою не здумає і в сні не виснить, яка се добра річ пироги з чорницями. Гарячі, маслом облиті, цукром густо посипані, вони так і розпливаються в роті" [8; с.201]. Франкознавець Микола Легкий вбачає у цьому початковій іронічний тон і висуває тезу, що основним сюжетотворчим імпульсом твору є "іронічний пафос суб'єкта викладу" [6; с.103]. Ми б дали інше трактування такому зачинові. Тут Іван Франко наслідує, і досить успішно, суто єврейський оповідний стиль. Він блискуче представлений у прозі Шолом-Алейхема: емоційно підвищена, з інтонаційними перепадами, оцінними паралелізмами та повторами, з протиставленнями одної групи явищ іншій, з постуляцією вибраності і надзвичайності певних подій оповідна форма. Тонкий стиліст, Іван Франко й далі дотримується духу єврейської наративності, зокрема уводячи в оповідь риторичні запитання, окличні речення.

Щодо самого предмета оповіді, то читач у цитованому зачині знаходить свідчення високих смакових якостей оцих пирогів. Окрім загальної оцінки "добра-предобра річ" (у значенні "смачна-пресмачна"), автор подає дотикові ("гарячі"), візуальні ("маслом облиті, цукром густо посипані"), смакові ("так і розпливаються у роті") відчуття. Цінність пирогів в очах Лейбуня зростала ще й тому, що мати так рідко, всього раз на тиждень варила їх, вважаючи, "що все добре видається тим ліпшим, чим рідше являється" [8; с.202]. Додавало "олію до вогню" й те, що Хане Гольдбаум завжди готувала чітко визначену їх кількість: вісім для чоловіка, по чотири Лейбунюві та собі.

В експозиції новели (перша частина твору) є ще одна істотна деталь: батько Куна, так само як і Лейбуньо, любить пироги з чорницями. Друга й третя частини це, власне, розгортання самої новелістичної події. І знову автор наголошує на високоякісному гатунку складових, що йдуть на виготовлення пирогів (свіжозакуплені чорниці, які до того ж перебирає служниця; найкраще борошно), на "щедрому" рецепті (до борошна пішло "аж цілі три яйця"). Епізод у кухні нагнітає апетит. Відповідно Лейбуньо – в очікуванні пирогів – впадає у сильне емоційне збудження; його увага не здатна сфокусуватися на чомусь одному; він ніяк не може знайти собі місця: "...бігає по покоях, плеще в долоні, зазирає крізь шпари в кожний закамарок, де й так нічого цікавого не побачить, тупцює по сінях, пару разів вибігав уже на подвір'я і взагалі снується всюди, немовби який гедзь напав на нього..." [8; с.203]. Хлопець дуже прагне піти на кухню, аби подивитися на процес приготування улюбленої страви. Але не сміє. Відтак смакова привабливість пирогів зростає. Перед тим же, як мати мала внести пироги до їдальні, автор звертає увагу читача на очі малого – вони "заблищали радістю".

Наступний епізод – Лейбуньо продає батькові свої пироги. Найпереконливішим і остаточним аргументом на користь продажу є те, що пироги з'їдаються та й по всьому, а монета залишиться. Отож син, згідно зі своїми уявленнями, свідомо йде на продаж. Подальше розгортання подій стимулюється двома чинниками: 1) сильним бажанням Лейбуна так спожити улюблену страву та 2) тим, що мати ще не розпочала їсти свою порцію. Автор у невластивій мові передає напрям думок малого хитруна: "Але гов! Радість блиснула на Лейбуневім лиці. Мати роздала їм обом по їх звичайній порції, а свою порцію понесла до кухні. Може, вона не буде їсти? А в такому разі, може, йому буде можна дістати ту порцію для себе?" [8; с.205]. Лейбуньо – малий Професор – аналізує ситуацію й будує адекватну стратегію поведінки. Вона розрахована на апеляцію до материнських почуттів Хане (доброти, співчуття), що у кінцевому результаті має дати пожаданий ефект – мати віддасть йому свої пироги. Лейбуньо планує хитрий хід, що будується на потужному інстинкті збереження роду: батьки, а матері особливо, віддають дітям найкраще, відривають від свого задля дітей, віддають останній шматок своєму чадові.

Прагнення Лейбуна досягнути свого підіграє, зокрема, батько, який, "мов вовк", накидається на куплені у сина пироги, а після "утчі" задоволено цмокає, смакуючи саму споминку про такий смачний обід. Тож малий Професор вдається до найорганічнішого, найдійовішого дитячого способу привернути до себе увагу й вплинути на батьків – плачу. Спочатку він "голосно плаче", а потім "реве на весь голос" – аж поки не прибігає мати. Його перша фраза по-єзуїтськи хитра та далекосяжна: "А я пирогів не їв!"

Мати з'ясовує ситуацію, а її подальша поведінка веде до появи новелістичного поворотного моменту (Wendepunkt'u). Побачивши, що заплаканий Лейбуньо "не перестає пасти очима її порцію", вона кличе з кухні пса і віддає свої пироги йому. Тоді дає малому два замашистих ляпаси й дорікає за плач: "– А ти, драбе, і продав, і ще плачеш?.. Отсе маєш! Знай, як бути гешефтсманом! Коли продав, то не жалуй!" Автор стисло експресивними портретними деталями відтворює душевний стан хлопця: "...сидів, мов камінь, і обома руками держав себе за лице, по котрім бігали терпкі мурашки від ударів" [8; с.206]. А кінцева батьківська репліка тільки посилила біль поразки: "– А видиш! Тепер чей будеш знати, що значить гешефтсман!"

Wendepunkt виявив, що хлопцеві не вдалася гра, що стратегія, яку він вибрав, виявилась безуспішною. Малий Професор, який вирішив зіграти на материнських почуттях, сказати по-іншому, виступити як *Geschäftsmann* стосовно до матері, – зазнав поразки. Мати виявилась як не кмітливою, то сильнішою й цілеспрямованішою. Вона не пішла назустріч запропонованій грі: сльози → жалість → пироги. А натомість покарала занадто хитрого хлопця. Надійні, як здавалося хлопцеві, акції не принесли дивіденду. Відтак надалі малий Професор буде підшукувати інші, дієвіші механізми впливу на матір, аби у подібних ситуаціях знаходити оптимальніший, кращий вихід.

Другий план виразу можна підвести під загальну назву "срібна спокуса". Тут на перше місце виходять онтологічні, екзистенціальні мотиви. У такому освітленні перед читачем постає художня репрезентація морально нездорової

сімейної атмосфери, коли гроші виступають могутньою доцентровою силою, що сильно впливає на світогляд членів сім'ї, координує їхні взаємини, визначає загалом їхню поведінку. А новелістичний *Wendepunkt* фокусує й увиразнює оцю патологію через показовий момент – викривлене виховання дитини.

Психічною основою цього явища є т. зв. асоціативне перенесення інтересу з мети на засіб. Англійський психолог Олександр Бен щодо цього каже: "Асоціюючися спочатку з насолодами, які завдяки їм купуються, та зі звільненням від багатьох страждань, вони (гроші – Т.П.) стають згодом предметом любові самі по собі; у цьому невиробничому стані їм починають надавати перевагу перед усіма тими благами, які на них можна придбати. Такому перенесенню сприяє те, що гроші – це постійний предмет володіння, відчутний на дотик, доступний виміру; задоволення ж, які можна на них купити, часто скороминучі й залишають після себе відчуття жалю, якщо коштували надто дорого. Розум легко звекає знаходити більше задоволення у постійній можливості насолоди, ніж у самих цих швидкоплинних благах..." [2; с.382].

Виділимо з тексту ті деталі, які чи то прямо, чи то опосередковано виявляють владу грошей у сім'ї Гольдбаумів, свідчать про викривлені ціннісні орієнтири членів сім'ї і, врешті-решт, про нездорове сімейне виховання.

Завдяки грошам, а, точніше, своєму десятитисячному спадку по батькові, Хане здобула беззаперечну владу в сім'ї. Від батька вона успадкувала не тільки гроші, але й психічні прикмети майновитої людини – гордість та запопадливість. Автор у риторичному запитанні особливо, емоційно наголошує на органічності такого зв'язку: гроші → гордість, запопадливість. Письменник наділяє і батька, і дочку "значущими прізвищами" (Л.Гінзбург), причому свою викривальну тенденцію він завуальовує через використання лексем мови їдиш. Зрештою, ці лексеми тут доречні й необхідні, як на національний склад сім'ї. Між іншим, один із дослідників мови їдиш писав, що найбільша її цінність полягає у внутрішній витонченості, особливо – у характеризованні людських типів та емоцій [5; с.390]. Так от, батько – "славний бориславський капіталіст" – мав прізвище Шіндер. *Der Schinder* має значення "шкуродер", "лупій", "глитай". Дочка ж за чоловіком стала носити не менш промовисте прізвище Гольдбаум – *der Goldbaum* – Золоте дерево. Спорідненість батька і дочки автор підкреслює трохи відкоригованим прислів'ям: "Такого батька така й дочка" [8; с.201].

Влада матері настільки сильна, що Хане бояться і син, і навіть чоловік. Успадкований від батька характер визначає її харизматичну поведінку. Навіть до сина вона соромиться заговорити лагідним тоном. Щотижня Хане вимагає від Куни найретельнішого фінансового звіту, від якого чоловіка кидає у піт. Автор іронізує: "О, шабас для Куни Гольдбаума тяжкий день!" [8; с.202]. Усі гроші, до останнього крейцера, Хане забирає й кладе до верттаймівського сейфу, ключ від якого вона ніколи нікому не дає. Вона й ніколи не показує свого задоволення від чоловікових гешефтів, а лишень готує на обід ту страву, яку чоловік дуже любить. Сама ж Хане – автор про це пише прямо: "...взагалі нічого не любить, крім грошей" [8; с.203].

У переддень семиліття Лейбуна мати вирішує зробити для сина невеличке свято й готує його улюблену страву – пироги з чорнищами. Перед поданням

пирогів Хане звертається до сина, що стоїть перед рубіконом дорослого життя, із такими напутніми порадами: "Вчися добре! Тепер треба мати добру голову, аби доробитися маєтку. Як вивчиш усі школи, то тоді знайдеш для себе таку жінку, що буде мати не десять, але сто тисяч посагу. А гроші – то велика річ! [...]. У школі зійдешся з різними дітьми, а найбільше там буде "гоїв". Держися тих, що краще вбрані, паничків, не попускайся їх, хоч би тебе й ногами копали. У них така натура, але від них найбільше можна скористати. Не забувай, що ти жид, а жид мусить бути "Geschäftsmann"..." [8; с.204]. Цими порадами мати програмує майбутню життєву поведінку сина: "мати добру голову" – аби досягти маєтку; взяти жінку – через великий посаг; у школі (суспільстві) слід триматися, не зважаючи ні на що, заможніших – щоб отримувати найбільший зиск. Привертає увагу й загальна структуризація оточення на "жидів" – Geschäftsmann'ів та "гоїв", що надаються до визискування. Тобто постулюється агресивне ставлення до всіх націй, окрім своєї.

Як бачимо, материнський монолог – це низка аморальних за своєю суттю напучувань, підпорядкованих досягненню суто матеріальних цінностей, і в яких немає навіть натяку на якесь вище духовне начало.

Торг батька із сином за пироги вже сам по собі показовий факт. Тільки там, де гроші є великою цінністю, може виникнути пропозиція, аби син продав батькові свою порцію пирогів. І цілком закономірно, що Лейбуньо погоджується на продаж, хоча пироги з чорниціями дуже любить, хоча нетерпляче чекає їх ще відучора.

Аморальне, глибоко нелюдське асоціативне перенесення автор майстерно розгортає у художньому епізоді. Куна звертається до сина:

– Дам тобі за чотири (пироги – Т.П.) шістку, – ади, яку красну, срібну, новеньку! Будеш мати три.

Лейбуньо затрясся на вид поданої срібної покуси, але йому жаль було пирогів.

– А з пирогів що тобі прийде? З'їси, та й нічого не лишиться, – а шістка лишиться" [8; с.205].

Зображуючи епізод продажу, автор від себе вставляє невеличку, але яскраву сугестивну деталь. Він називає монету, яку батько пропонує синові в обмін на пироги, "срібною покусою". У читача виникає інтертекстуальний перегук із Біблією, Новим Заповітом. А там Юда продає свого вчителя Ісуса Христа за тридцять срібляків, міняє на матеріальні цінності те, на що є попит і що він може продати. Звичайно, не можна провести прямої паралелі між продажами у новелі І.Франка та Біблії, але певна конотативна спільність тут таки є. Адже Лейбуньо міняє на гроші своє уподобання, свою пристрасть, загалом свої почуття. І зовсім не суттєво, що об'єктом почуттів є всього лише вареники. Адже в очах малого Лейбуня саме вони мають велику притягальну силу.

Кунове поїдання куплених вареників – із хапанням на виделку "по два пироги нараз", із голосним цмоканням – це неусвідомлене знущання з дитини, брак такту з батьківського боку (Лейбуньо починає плакати).

А Поворотний момент новели якраз посилює, зафіксує патологічний виховний процес. Мати – як найдобріша людина, а тому й найбільший захисник

дитини, – не засуджує свого чоловіка, що висунув таку пропозицію, не сварить вона й дитини, котра погодилася на оцей торг. Хане не виступає із розвінчанням самої ситуації, її ненормального підґрунтя. А зробити б це мала, і безпосереднім поштовхом до цього були дитячі сльози. Тим часом мати підтримала торг між батьком та сином, у її очах він набув усіх, так би мовити, юридичних прав. Гнів Хане падає не на Куну, старшого члена сім'ї та призвідця торгівельної операції, а на Лейбуна, який плакав за втраченими пирогами. Вона дає йому ляпасів і сварить не за продаж, не за бажання збагатитися, а за сльози. Тож з поведінки та слів матері хлопець на майбутнє мав винести такий урок: продавати можна і продавати треба, тільки не слід опісля жаліти за втраченим. А предмет продажу визначає попит.

Розгортання новелістичного сюжету веде до того, що Лейбуно потрапляє під вплив двох полярних сил. З одного боку – гроші, влада, потяг до збагачення. А з іншого – пироги із їхньою психічною символікою → насолода, щирість, доброта. Врешті-решт перемагає Мамона – бог наживи й багатства. Ідею ж самої новели у такому інтерпретаційному підході можна означити словами Т.Шевченка:

Не завидуй багатому:
Багатій не знає
Ні приятні, ні любові –
Він все те наймає [9; с.223].

Третій план виразу можна метафорично означити: “у кузні гешефтсмана”. Загальновідомими є високі торговельні, фінансові, загалом економічні здібності й вміння єврейського народу. Один з найвідоміших теоретиків історичної науки Арнольд Тойнбі називає євреїв “комерційними першопроходцями”, які фактично вчили інші, не-єврейські народи торговельному ремеслу [7; с.144]. Автор книги “Історія євреїв” Пол Джонсон пише: “єврейська фінансово-комерційна діяльність у XVIII сторіччі набула такого широкого діапазону, що історики-економісти іноді спокушались розглядати її як первісну силу, що створила сучасну капіталістичну систему” [5; с.326]. Дослідник бачить такі п'ять основних напрямків, що їх винайшов й утілював в економіку єврейський фінансовий геній: 1) ринок цінних паперів; 2) реклама; 3) широкомасштабні економічні операції; 4) низькі ціни за рахунок зменшення якості продукту; 5) швидкісні інформаційні системи, що давали змогу негайно відгукуватися на політичні, воєнні події, кон'юктуру регіональних й світових ринків [5; с.327-329]. Блискучий приклад тут становить діяльність сім'ї Роштільдів, яка у XIX столітті створила свою могутню фінансову мережу в усій Європі.

Іван Франко у своїй новелі якраз і відтворює епізод виховання майбутнього гешефтсмана, який повинен досягнути значних економічних результатів. Починає автор від генеалогії малого Лейбуна. Його дід, благополучний дрогобицький капіталіст, лишив у спадок доньці немалий капітал, а основне – те, що йому “...помогло доробитися маєтку – твердий характер і реальний погляд на світ і людей” [8; с.201-202]. Саму ж Хане автор наділяє яскравою характеристикою, що створює образ сильної кмітливої жінки: “страш-

но розумна", "страшно запопадлива і оглядна господиня". І себе, і чоловіка, і дитину вона тримає "в тонусі"; не дозволяє емоціям полонити розум й визначати напрям і форми поведінки. Хане Гольдбаум кожного тижня, як було вже згадано, дуже докладно перевіряє фінансові операції свого чоловіка. У часі це триває немало – дві або й три години – та супроводжується у певних випадках психологічним тиском на чоловіка (коли Хане грізним тоном апелює до батьківських почуттів та обов'язків Куни). І хоч вона ніколи не виявляє своїх радісних почуттів щодо вдалого торгівельного тижня, але, тим не менш, Куна отримує заохочення: у пору чорниць Хане готує його улюблену страву (пироги з чорниціями). Успішний результат відповідно стимулюється. Кмітлива жінка у сімейній практиці дотримується ще однієї засади: задоволення не мусить часто повторюватися, аби не нівелюватися. Але коли вона вже за щось береться, то вже робить "на совість", якнайкраще (згадана рецептура приготування пирогів). Хане – жінка не скупа, але економна; у неї велика сила волі і розумна голова.

На початку твору автор подає читачеві деталь, яка виразно свідчить про вже сформовані ціннісні орієнтири малого хлопця: "Лейбуньо... дуже любить їх (пироги – Т.П.), так любить, що віддав би за них усе, але то рішуче все на світі, окрім своїх срібних, наскладаних і в шабасовій камізельці зашитих двадцяти ринських. Тих не віддав би вже, певно, за нізачо в світі" [8; с.201]. Батьки, зокрема мати, належним чином і цілеспрямовано виховують майбутнього гешефтсмана: а) гроші для Лейбуня найбільша у світі цінність; б) вони для нього не засіб отримати задоволення, а самоціль, звідси потяг до накопичення; в) він тримає їх при собі, у своїй шабасовій камізельці. Паралель із матір'ю, що у себе в спальні має вертгаймівську касу, до якої складає гроші і не витрачає їх, – очевидна.

Розгортання ж самої новелістичної події свідчить про неабиякі дидактичні здібності матері. Напередодні того, як малий Лейбуньо має перший раз іти до школи, Хане готує його улюблену страву. Вона свідомо влаштовує синові свято, створює у домі урочисту атмосферу. Це їй вдається і за допомогою пирогів, які викликають у Лейбуня емоційне піднесення, і через патетичну промову до сина. У своєму зверненні Хане двічі наголошує на тому, аби Лейбуньо добре запам'ятав усе, що вона каже. Мати у загальних рисах окреслює синові ціль та напрями його майбутньої діяльності: доробитися удесятеро більшого за батьківський маєток. Задля цього слід вигідно одружитися, триматися, хай би там що було, заможних паничків, від яких можна добитися найбільшого зиску. Хане стимулює у синові відповідне колективне національне уявлення ("не забувай, що ти жид, а жид мусить бути *Geschäftsmann*") й у наказовому способі заповідає синові вже відсьогодні бути гешефтсманом. Як бачимо, саму школу мати розглядає не стільки як заклад, де діти отримують знання з певних предметів, скільки як широке життєве поле, де певні "учні" вчать заробляти гроші, де їх, зрештою, вони і заробляють.

Продаж батькові пирогів – це перша "оборудка" новонаверненого у гешефтсмани Лейбуня. Усе він зробив правильно, але після продажу повівся не належним чином – пошкодував за проданими пирогами. А цього підприємець робити не повинен. Адже жаль за збутих товаром викликає непотрібне емоційне

хвилювання. А якщо цей жаль буде надто сильним та надто тривалим, то це загрожуватиме душевному здоров'ю торгівця. З іншого боку, товар, а точніше, почуття до нього, можуть для гешефтсмана стати важливішими, ціннішими за самі гроші. А це підриває основу капіталозбагачення, знецінює гроші.

Поведінка матері у Wendepunkt'i, на перший погляд, здається незрозумілою; вона дивує й лякає самого Лейбуна. Але у цій поведінці є своя залізна логіка. Хане не жаліє дитини, не віддає їй своїх пирогів. Розумно (згідно з цією логікою) вона чинить й тоді, коли не з'їдає своєї порції, а згодовує її псові. Інакше материнський вчинок підбурив би дитину проти неї, викликав би непотрібний емоційний ефект. Хане не пом'якшує конфлікту тим чи іншим способом. Навпаки, вона його загострює до краю і карає Лейбуна за негідну гешефтсмана поведінку. Мішенню докорів стає жалість сина за пирогами, його сльози. Мати досягнула бажаного ефекту. Про це свідчить, що Лейбуньо перестає плакати й сидить "мов камінь", тримаючи обома руками обличчя.

Отож, Хане провчила сина, належно зреагувала на його каприз. Надалі Лейбуньо напевно вже так не "зірветься", він теж набуває "твердого характеру" та потрібного "погляду на світ і людей". У свідомості читача "проростає" одна образна деталь твору. Хане Гольдбаум – Золоте дерево – дає відповідний плід. Як кажуть у приказці, яблуко від яблуні далеко не падає.

Розглянуті три інтерпретаційні підходи підтверджують висновок І.Денисюка щодо змістової сутності цього жанру: "...інформація, яку несе новела, – особливої якості: це глибинний зондаж у феноменальні явища життя й особливості людської психіки" [3, с.28]. У новелі "Пирог з черниціми" Іван Франко для презентації психічного життя не продемонстрував якоїсь складної оповідної форми на кшталт потоку свідомості. Є у творі, щоправда, невластива пряма мова, але загалом письменник використав прості композиційні елементи: авторські описи, монологи та діалоги. Та простими, новелістично скупими деталями він вдало скористався, щоб створити захоплюючий, психологічно та ідейно поліфункціональний сюжет. У короткій дії він блискуче передав психіку героїв, їх світоглядні настанови, коротко і влучно виявив їхню екзистенцію. Кожен із запропонованих підходів так чи інакше виключає інші у проєкції на читацьку свідомість. Ми не здатні одночасно породжувати відразу два інтерпретаційні значення. Але в образі, художньому тексті означені плани виразу вдало співіснують. Очевидно у новелі присутні й інші плани. Та навіть розглянуті три свідчать про оригінальну образотворчу майстерність Івана Франка, що передавала скomплікованість життєвих явищ, підтверджують високу інтуїцію письменника, котра осягала глибинні механізми психіки й допомагала тонко, у належній стильовій формі відтворювати їх на художніх полотнах.

1. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. – Минск: Поппури, 1998.

2. Бэн А. Психология //Ассоциативная психология. Г.Эббингауз, А.Бэн. – М: АСТ-ЛТД, 1998.

3. Денисюк І.О. Жанрові проблеми новелістики //Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – поч. ХХ ст. – К.: Наук. думка, 1986.

4. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів: Академічний експрес, 1999.
5. Джонсон П. Історія євреїв. – К.: Вид. дім "Альтернативи", 2000.
6. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – Львів, 1999.
7. Тойнбі А.Дж. Дослідження історії: У 2 т. – К.: Основи, 1995. – Т.1.
8. Франко І. Пирог з черницями // Франко І. Зібр. тв: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1978. – Т.16. Подальше посилання на цю новелу за наведеним джерелом. У тексті у дужках вказуватиметься сторінка.
9. Шевченко Т. Кобзар. – К.: Дніпро, 1987.

THE PSYCHOPOETICS OF IVAN FRANKO'S SHORT STORY "THE BOILED DOUGH WITH THE BLUEBERRY"

Taras Pastukh

*Ivan Franko National University of Lviv Philology Department
Universytetska st., 1, UA-79000 Lviv, Ukraine*

The article fixed the three ways of interpretation of the short story: 1) namely psychological; 2) ethical and 3) educational. Additionally, the researcher studied the text in the light of poetics.

Key words: short story, interpretation, psychological, ethical, educational.

Стаття надійшла до редколегії 23.05.2001

Прийнята до друку 14.10.2001

УДК 821.161.2-311.7.091"18"(092)І.Франко

“НЕ СПИТАВШИ БРОДУ” ЯК РОМАН ВИХОВАННЯ

Іван Денисюк

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000 Львів, Україна*

У статті обґрунтовано приналежність твору І.Франка “Не спитавши броду” до такого жанрово-структурного типу, як “роман виховання”, і проаналізовано “виховний сюжет”, побудований на складних психологічних колізіях між вихователем та його учнем, гармонія яких порушується сторонніми чинниками.

Ключові слова: роман виховання, виховний сюжет, наставник, вихованець, еволюція героя, хронотоп зустрічей, екзистенційна межева ситуація, егоїзм відмінника.

Лише останнім часом незакінчений твір Івана Франка “Не спитавши броду” з повісті переведено у ранг роману, навіть більше, роману виховання, – у працях О.Сидоренка [9], М.Ткачука [10], Т.Пастуха [8]. Завдання раніших франкознавців – М.Возняка [3], Г.Вервеса [2], – було “археологічне” – з поодиноких черепків реконструювати розбитий дзбан, адже текст роману розсипався на неопубліковану частину й сім фрагментів, які автор надрукував у пресі: “На лоні природи”, “Гава і Вовкун”, “Борис Граб”, “Геній”, “Гершко Гольдмахер”, “Гава”, “Дріада”. Випускаючи у світ ці уламки, Франко трохи їх прикрасив, “підліпшив” (із жаргону Остапа Моримухи з “Батьківщини”), заокруглив, і вони, відірвавшись від матірнього лона, від мегатексту, зажили суверенно. Та довго дослідники якось не визнавали їх самостійності, не аналізували як окремі твори.

І раптом предметом спеціальної інтерпретації одночасно стають “Борис Граб”, “Дріада”. Першій перлині з низки цих “розсипаних перлів” присвятив цікаву детальну студію З.Гузар [5], про другу писав я [6].

У своїй новаторській монографії “Романи Івана Франка” Тарас Пастух не лише обґрунтовує приналежність “Не спитавши броду” до роману, виходячи з “тематичної поліфонії” твору, а й уточнює його жанрові особливості: це “психологічний роман виховання з ознаками сімейного і любовного романів” [8, с.41]. Дослідник дає загальну характеристику цього твору, влучну й неординарну. Чимало цікавих спостережень над будовою та ідеологією “Не спитавши броду” зробив М.Ткачук [9]. Є потреба у спеціальному розгляді “Не спитавши броду” як роману виховання, тим більше, що увага до проблем генології у нас усе ще недостатня, а процес пізнання художнього тексту нескінченний.

Що ж таке “роман виховання”? Ця дефініція скристалізувалась у генологічній свідомості німецьких літературознавців, звідси й відповідна німецькомовна жанровизначальна термінологія – Bildungsroman, Erziehungsroman, Entwicklungsroman. За значенням ці слова – майже синоніми, бо кожне

з них виражає ідею розвитку. Bildung – виховання, освіта, а також формування; Erziehung – виховання, плекання, вирощування; Entwicklung – це розвиток, становлення.

У "Матеріалах до "Словника літературних жанрів", публікованих на сторінках журналу "Zagadnienia rodzajów literackich", читаємо: "*Bildungsroman*: так у німецькій літературі визначають роман, тема якого – показ духовного розвитку людини від ранньої молодості аж до досягнення зрілого світопогляду і сформованого характеру. *Bildungsroman* (роман виховання) стикається, отже, з одного боку з романом педагогічним (*Erziehungsroman*) і з розвитковим романом (*Entwicklungsroman*). Оскільки проте останній становить самостійний розвиток одиниці у певному середовищі й на тлі певної епохи, то в *Bildungsroman*'і на формування чи вироблення характеру героя впливають певні свідомі своєї мети чинники, часто навіть ближче не відомі цій особі, й керують нею згідно зі своїми намірами" [16; с.155].

Можливі наповнення перипетій виховного сюжету у процесі виховання так окреслює Здзіслав Жигульський: "*Bildungsroman* часто є романом автобіографічним, адже автори охоче протиставляють власні помилки, злети й падіння. Багато місця займають у ньому роздуми й дискусії ідеологічного характеру, зударі різних поглядів – філософських, суспільних, етичних. У плін оповіді автор вмонтовує фікційні, а часом й автентичні щоденники, мемуари, листи, інколи цілі трактати. Акція роману буває нерідко закроєна дуже широко. Герой входить щораз то в інше середовище, зустрічається щоразу з іншими людьми, підпадає під їхній вплив – позитивний чи негативний, зазнає багатьох випробувань і розчарувань. У горнилі тих усіх переживань гартується його воля і формується характер. Поступово герой пізнає не тільки світ і людей, а й доходить до пізнання себе самого, своїх завдань і своєї мети життя, до досягнення яких тепер прямує з остаточно скрісталізованим характером" [16; с.155].

Докладнішу типологію великої прози за принципом побудови образу головного героя розробив М.Бахтін, виокремивши *роман мандрів*, *роман випробовування*, *роман біографічний (автобіографічний)* і *роман виховання* як різновиди романного жанру, що також мають свої структурні типи. Не вбачаючи істотної різниці між *Erziehungsroman*'ом, *Bildungsroman*'ом і *Entwicklungsroman*'ом, у романі російський дослідник звертає увагу на особливе жанротворче значення моменту становлення людини. Якщо у романі мандрів, випробування і біографічному герой є незмінною, постійною величиною, а змінна величина – його оточення, то в романі виховання "зміна самого героя набуває *сюжетного значення*". "Такий тип роману можна позначити у найзагальнішому сенсі як роман становлення" [1; с.200-201]. Існує п'ять типів роману становлення героя, і кожному з них відповідає певний тип часу.

Перший тип, або ряд роману становлення (час ідилічний, циклічний) – той, в якому розвиток людини повторюється у кожному житті. Це – показ шляху людини "від дитинства через юність і зрілість до становлення з розкриттям усіх тих суттєвих внутрішніх змін у характері й у світогляді людини, які відбуваються у ній зі зміною її віку" [1; с.201].

Другий тип циклічного становлення героя включає у себе ускладнення зображенням світу і життя "як досвіду, як *школи*, через яку повинна пройти кожна людина й винести з неї один і той же результат – протверезіння з тим чи іншим ступенем резигнації" [1; с.201].

Третій тип роману становлення – біографічний, у якому становлення "є результатом сукупності мінливих життєвих умов і подій, діяльності й роботи. Створюється доля людини, створюється разом з нею і вона сама, її характер" [1; с.202].

"Четвертий тип роману становлення – дидактично-педагогічний роман. В основу його покладена певна педагогічна ідея у більш чи менш широкому його розумінні. Тут зображується педагогічний процес виховання у власному сенсі слова" [1; с.202].

Нарешті п'ятий і останній тип – це становлення людини у зв'язку з історичним розвитком його оточення, епохи, змінами у ній.

З цих елементів автор роману створює свій рецепт виховного сюжету. Слід ще додати до міркувань цитованих дослідників і те, що результати виховання інколи можуть бути парадоксальними, – діють, кажучи за Франком, скомпліковані паралелограми сил – конструктивних і деструктивних. Урахування їх рятує письменника від монотонності жанрової схеми, звичайно, у межах еластичності жанру, без зруйнування його генотипу.

Дослідники українських романів виховання конкретизують вищевикладені, переважно бахтінські, теорії. Основними константами просвітницького роману, на думку О.Сидоренка, є: 1) виховний сюжет; 2) тип героя; 3) категорія хронотопу. "А типовим для кожного окремого зразка роману виховання, – пише О.Сидоренко, – став виховний сюжет, сутнісним означенням якого є: тип героя (наставник і вихованець) як сюжетотворча величина, історія душі юної людської особистості, хронологічна послідовність у зображенні подій та еволюція характеру головного героя, домінуючий мотив вивчення життя і пошуки вчителя, експериментальність, що йде від просвітницьких ідей та уявлень про "силу виховання", добру людську природу й т. п." [9; с.10].

Витоки українського роману виховання, на думку О.Сидоренка, – у життях святих з їх ідеєю удосконалення людини. Чіткіші обриси праобразу роману виховання є в "Житті Григорія Савича Сковороди", що його написав учень філософа Микола Ковалинський. А вже цілком сформований тип цього роману – Шевченкові "Близнюки". Дослідниця "Близнюків" Н.Грицюта констатує комплекс рис, що утворюють дану генологічну модель. Це – "лінійно-біографічний принцип композиції; концепція становлення особистості, яка перебуває в постійній духовно-естетичній еволюції; сюжетна модель: "роки навчання" і "роки мандрів", що включає такі компоненти роману, як час і простір (хронотопу дороги); протагоніст і виховання; мотив духовного наставництва, персоніфікований постаттю яскравих особистостей; архітектоніка центрального образу характеру як духовно-естетичного центру; конструктивна роль автора і традиційний автобіографізм" [4; с.6].

Проте цей "набір хромосом" жанрового генотипу не стає перешкодою авторському новаторству, створенню національного інваріанту моделі, що склалась

на Заході. До Шевченкових "неологізмів" Н.Грицюта зараховує передусім структуру бінарності образу-характеру – "Протиставлене поєднання характерів, що розвиваються у рівновеликих подігво-часових вимірах, але із зворотною семантикою" [4; с.7], а також те, що становлення особистості "відбувається в поєднанні із суспільними й морально-етичними детермінантами соціуму" [4; с.7].

Елементи роману виховання в українській літературі мають "Люборацькі" А.Свидницького, "Хіба ревуть воли, як ясла повні" П.Мирного (Entwicklungsroman) та всі ті твори, де виступає образ нової людини на тлі історичного часу, у ритмі розвитку якого відбувається становлення героя ("Чорні хмари" І.Нечуя-Левицького та ін.). Із письменників найближчого Франкового оточення експеримент повісті виховання зробив М.Павлик своїм "Пропащим чоловіком". Своєрідним романом виховання в епістолярній формі стала кореспонденція Івана Франка з Ольгою Рошкевич, де перший виступає наставником, а друга – його здібною ученицею. Недарма О.Рошкевич у листі до брата Ярослава назвала Франка жартома "антипатичним ментором". Була у менталітеті письменника схильність когось повчати (ця риса ще більшою мірою притаманна П.Кулішеві й М.Драгоманову). Постійна роль кореспетитора з юних літ сприяла утвердженню у Франковій вдачі "менторського" тону.

У Франковій епістолярії та в теоретичних статтях ми не знайдемо терміну "роман виховання", але сутність цього поняття він дуже чітко висловив у передмові до збірки "Малий Мирон і інші оповідання" (1903): "Оповідання, зібрані у цьому томику, в більшій мірі від інших мають автобіографічний характер. Вони показують у загальних рисах *хід виховання сільського хлопчини перед 40-30 роками. Починаючи від перших пробісок власного думання, а кінчаючи найвищими ступенями середньої школи* (курсив мій. – І.Д.)" [14; с.45]. Отже, оповідання "Малий Мирон", "Грицева шкільна наука", "Оловесць", "Schönschreiben", "Отець-гуморист", "Гірчичне зерно" разом з "Борисом Грабом", об'єднані в одній збірці, витворили виховний сюжет, що відображає "хід виховання", процес виховання. Збірку "Малий Мирон" можна назвати своєрідним романом виховання.

Однак, чому атрибут "виховання" закріпився за великою формою прози й не випадає говорити про "оповідання" і навіть "повість виховання". Очевидно тому, що для розвитку людини необхідний тривалий хронотоп, довгий процес, а хронотоп у малій прозі зазвичай обмежений. Щоправда, зрідка трапляється термін Schicksalsnovelle (новела долі) у німецькій літературі і "житийний рассказ" у російській.

Виразний "житийний" виховний сюжет з несподіваним пуантом має оповідання Б.Грінченка "Дзвоник". Франків "Борис Граб" З.Гузар мислить як оповідання виховання. Це своєрідний педагогічний образок-ідилія. Трагічного фіналу у взаємовідносинах вихователя й учня автор не включив в опублікований текст, – цей фінал є пружиною сюжету цілісного романного творива.

Власне педагогічна, виховна частина з бінарним героєм (вихователь-учень) у романі займає небагато місця. У невеликому епюді "Борис Граб" через діалог оригінального і прекрасного наставника – гімназійного професора Міхонського – з його талановитим учнем Борисом викладені педагогічні ідеї автора, далекі від

заскоружлої схоластики. Золоте, добірне зерно у романі падає на родючий ґрунт. Відбувається формування, становлення героя – отой неодмінний атрибут моделі роману виховання.

Дикого, занедбаного, але здібного сільського хлопця – гімназиста Бориса – з власної ініціативи береться “цивілізувати” за своєю творчою педагогічною системою згадуваний професор Міхонський. У його педагогічній концепції важливі два принципи: 1) принцип всебічного виховання – фізичного, розумового й морального; 2) “стадії розуміння” вікових особливостей підлітка.

У виховному експерименті, винаходячи засоби зацікавити учня, учитель добивається блискучих успіхів. Борис Граб займається гімнастикою (у ті часи – нечувана річ), столярує з метою прищавлення “до швидкості, прещизії і грації в рухах”, досягнення здоров’я як запоруки розвитку духовного. “Від того часу (з п’ятого класу гімназії, коли вихователь вручив хлопцеві для читання “азбуку людської цивілізації” – “Одіссею” польською мовою – І.Д.) Борис під проводом Міхонського прочитав усі найкращі твори Гете, Шіллера, Лессінга та Віланда. Шекспіра читав у німецькій перекладі, бо в Перемишлі не було нікого, хто б навчив його англійської мови. За принукою Міхонського, він зараз у п’ятім класі записався на французьке і по двох роках дійшов до того, що міг в оригіналі читати Мольєра, Расіна та Корнеля. Знаючи латинську та французьку (і само собою – українську, польську і німецьку – І.Д.), він при допомозі Міхонського легко вивчився італійської. Перечитав обов’язкове “*I promessi sposi*” Маццоні, та його тягло до Данте й Аріосто” [13; с.156]. Ця широка амплітуда енциклопедизму гімназиста, ця академія Міхонського і його учень-вундеркінд не надумані. Їх прототипами були дрогобицька гімназія і сам автор оповідання “Борис Граб”, хоч Франко зі скромності відхрещувався від автобіографізму. Що ж до ерудиції учня, то справа не лише у прочитанні великої кількості шедеврів світової класики переважно в мові оригіналу, а й у глибині їх осмислення. Феноменальний педагог і в цій домені мав свою вироблену систему, методику й методологію. Розумний учитель над усе цинив “здібність мислення у своїх учеників”. Виховання власної думки, власної духовної праці – ось у чому він бачив покликання гімназії. Звертаючись до Бориса, Міхонський з’ясовує, що запам’ятовування великої кількості інформації служить для того, “аби ви навчилися володіти своїм мізком”, “так і гімназія вчить вас володіти духовними органами, виробляє пам’ять, порядне думання, систематичність, а нарешті критичність” [13; с.179]. Це гімнастика вироблювання здібностей, з яких найціннішою є “здібність власного думання”.

Педагогічні й літературознавчі концепції, вкладені в уста героїв художнього твору, набувають самоцінності як авторові оригінальні погляди. Зокрема, у жодній теоретико-естетичній статті чи в жодному трактаті з такою прецизійною чіткістю не виклав Франко методики інтерпретації тексту літературного твору, як тут, в аналізованому романі. Франкові постулати набувають значення методологічне стосовно герменевтики тексту, філософії його пізнання. Це те, що Інгарден висловив назвою свого трактату – “*O poznawaniu dzieła literackiego*”. Підкреслюю – пізнавання, а не пізнання, бо ж цей процес невичерпний, нескінченний.

Цілком закономірно, що Франко до аналізу художнього твору застосовує методологію культурно-історичної школи з її концепцією зумовленості явищ словесності різними факторами, бо він цю школу теоретично осмислював. Дивовижним є те, що письменник і критик якоюсь мірою випередив досягнення нової американської критики з її постулатом *close reading* та вчення структуралістів про організацію, взаємодію формальних складників у внутрішній технології твору. Прийомом "платонівського" діалогу виклав теж свою оригінальну концепцію стереометричного аналізу твору, з залученням різних підходів і методів. Можна проструктурувати цю теорію за такими моментами:

1) постулат "стадій розуміння" твору. Це те, що ми спрощено називаємо рівнем аналізу. Твір – багатопластова і напрочуд скомплікована конструкція. Аналіз її вимагає поступового заглиблення, зондажу *ad fontes*. Це рівень сюжетний з його інтригуючими "дивоглядами", декораціями, відтак рівень предметних деталей, а далі необхідність "пізнати внутрішню структуру, так сказати механіку твору, потім складники, з яких його скомпоновано, немов хімію". Наступний етап, рівень – стадія розуміння – "оцінювання самих основних ідей" твору, його психології. "І зятям собі мій дезидерат, – повчає учитель свого учня, – при читанні всякої книжки від планіметричного способу бачення доходити до стереометричного" [13; с.185]. Всестороння, всеоб'ємна "стадія розуміння" – це і є ота вища, чи властиво глибша стадія стереометричного осмислення;

2) розуміння іманентних законів творчості. Погляд на твір як на "річ відрубну, заокруглену в собі, як окремий світ, наділений власним рухом, власним життям";

3) з усією очевидністю іманентність твору відносна. Врахування позатекстової дійсності входить у Франкову естетику стереометризму. Сюди належить психологія творчості – "сам процес його (тексту – І.Д.) творення", а також зумовленість ідей і форми, мови твору суспільними факторами, часом, – необхідно "розуміти всякий твір людського духу на основі того часу й тих живих людських взаємин, яких він був витвором і виразом, а з другого боку [...] розуміти історію даного часу, так сказати, аналітично, із свідoctв та настроїв тогочасних людей" [13; с.186];

4) "...твір, частка життя великої нації, веде нас до студіювання того життя і виявляє на кожному кроці стільки ж безмежних горизонтів та нерозгаданих загадок, як і само життя" [13; с.184]. Це – натяк на національний характер літератури і пізнавальне значення твору;

5) відносність літературознавчих істин, їх обмеженість часом, невичерпність і нескінченність у пізнанні феномена художнього твору. На питання Бориса, чи внаслідок всестороннього, стереометричного аналізу твору "є надія дійти в таких речах до правдивої відповіді", учитель-філософ, наче Платон, поправляє свого учня: "– Скажи: до якоїсь відповіді! – з притиском мовив Міхонський. – Що значить "правдива відповіді"? Що для нас правдиве, для інших, пізніших, може бути не зовсім правдиве [...]. Інші будуть мати більше фактів або розумітимуть наші факти не так, як ми, то й відповіді буде інша" [13; с.186].

Характерно, що цей естетичний трактат-діалог відсутній у першодруку "Борис Граб" (1890), а появився в тексті передруку оповідання у збірці "Малий

Мирон" і інші оповідання" (1903), отже, він хронологічно і змістом близький до розвідки того ж автора "Із секретів постичної творчості" (1898).

Образ Міхонського споріднений теж з образом Лімбаха з автобіо-графічного Франкового нарису "Гірчичне зерно", який (реальна постать) давав Франкові-гімназистові позашкільні уроки розуміння світової літератури.

У романі є теж цікаві міркування як про творчість окремих поетів, особливо Ленау, так і про сутність лірики взагалі, її зумовленість ширістю автора, про співвідношення людини і природи тощо.

І.Франко збагачує роман виховання мотивом самовиховання, самоініціативи героя у цьому напрямі. Ще в гімназії вивчив Борис Граб "з власної охоти" кілька іноземних мов, а також оволодів ремеслами (столярство, токарство, шевство). У романі втілений погляд "semper tigo", співзвучний з переконаннями Лесі Українки, яка писала, що всіляка школа – то лише підготовка до підготовки, що школа – *antichambre de la vie* (передпокій життя). У драмі "Оргія", до речі, творі з елементом виховного сюжету, своєму улюбленому учневі учитель радить:

А потім, покінчивши різні школи,
учися ще, знаходь собі науку
в книжках, і в людях, і по цілм світі,
але ніколи не кажи до себе:
"Я вже скінчив науку" [11; с.161].

Після "років навчання" у Відні студент медицини (а в "Дріаді" вже доктор) Борис Граб – речник упевнених самостійних суджень, знань і переконань, які він здобув у "книжках і в людях" чи самостійно до яких прийшов уже після закінчення гімназії і приватного факультативу у Міхонського. Це, зокрема, переконання національно свідомого українця. У "роки мандрів", стягнені у романі до канікулярних місяців, подорожуючи босими ногами по гірських стежках і дорогах, переходячи броди бурхливих рік, юнак вивчає природу, край і людей. Він каже: "Ботанізую та мінералля збираю, людей пізнаю і давніх знайомих відвідую" [13; с.237].

Від власне педагогічного роману виховання "Не спитавши броду" еволюціонує до п'ятого типу (за Бахтінім) роману становлення, в якому розвиток особистості зумовлений історичним часом, його змінами. Так, участь у польському повстанні 1863-64 рр., роки еміграції в Парижі вплинули на еволюцію – в напрямі лібералізації – поглядів Станіслава Трацького. Дух нового часу з його капіталістичними відносинами відчуває найстарший син Трацьких. Цей псевдогеній намагається зреформувати аграрне господарство на промисловій основі. Лише патріархальна матрона Трацька законсервувалась на стадії стагнації. Такі "старі діти" з їхніми кастово-шляхетськими забобонами більш сучасній і демократичній пані Міхонській видаються вже смішними. "Старі діти" – це люди, застигли на первісній фазі циклічного часу.

Уже саме слово "становлення" містить у собі значення тривалого часового процесу, і показ його у романі виховання неодмінний. Художній час роману "Не спитавши броду" маркований згадками про класи гімназії, які проходить герой.

"Хронологізм" пронизує три портрети Бориса Граба. Цей портретний триптих наочно демонструє "стадії розуміння" становлення героя. Зіставимо їх:

1) "Борис Граб відразу, ще в третім класі нижчої гімназії, звернув на себе увагу Міхонського. В ту пору се був дикий, валовитий і неохайний хлопець, який між усіма учениками свого класу визначувався нечищеними по кілька неділь чобітьми, брудною сорочкою, подертим сурдутом, нечесаним волоссям і – першою локацією" [13; с.179]. Не привчений до систематичної праці і незацікавлений нею, після уроків Борис ходив по поручнях містка над потоком, відчайдушно балансує босими ногами, не боячись упасти в прірву.

2) "Аж у п'ятім класі Міхонський, бачачи, що хлопчина і фізично виробився, став здоровий, як дубчак, моторний та цікавий і що дух його доволі зміцнів і привик до методичної праці, почав давати йому книжки до читання зі своєї бібліотеки" [13; с.182].

3) "В сьомім класі йому минуло дев'ятнадцять літ, і був він хлопець такий, що ніхто і не пізнав би в нім колишнього занедбаного та неохайного школярика, що босяком ходив по поруччю понад потоком. Високий та огрядний, повновидий і гарно прибраний, певний в руках, спокійний в мові, він був справді кавалером, якому в Перемишлі й з дорослих паничів мало котрий міг би стати під пару. А надто в його очах ясніла та грала розбуджена думка, світився розум, його мова була скромна, але далека від тої книжної премудрості, сполученої з наївним незнанням життя, яка звичайно стрічається у гімназистів". "Серед того заскорузлого в формалізмі а убогого духом товариства Борис повертався вільно, не як вищий, але як чоловік з іншого світу, як якийсь гість з чужих сторін". "... Чи не та свіжість в цілій появі Бориса, та повнота сили і певності себе, що проявлялася в кожному його поруху, – чи не те іменно найбільше звернуло на нього очі пані Міхонської" [13; с.341-342].

Цей портретний триптих "оповідає" історію розвитку особистості у циклічному – біологічному – часі (віковий, фізичний ріст), фіксуючи через зовнішність теж і духовність героя, її еволюцію. У цілому ж – це результат спів-дії вроджених якостей тіла і духу (від природи даний розум, здібності) з силами цивілізаційно-виховними.

Герой досяг свого росту і сили, і на цьому стереотипний роман виховання міг би закінчитися, тим більше, що його вихователь гине. Однак Франко був великим майстром оригінальних бурхливих сюжетів, отож і виховний сюжет він по-новаторськи ускладнив з одного боку тим, що головний герой – учень перетворюється на вихователя, а у відгалуженнях сюжету виступають нові пари з новими вихователями та учнями, а, по-друге, увів так зване "табльо-катастрофи", яке викликало неймовірно скомпліковані психологічні колізії, виконуючи водночас функцію випробування героя (елемент роману випробування).

Передусім Борис Граб стає наставником свого молодшого на два класи гімназійного товариша Антонія Трацького, ще будучи вихованцем Міхонського, а відтак після смерті останнього сам теж навчається дечого у дискусіях зі своїм учнем та другом. "Тоньо багато скористав з обширної інформації і ясних та трафних поглядів старшого товариша. Він повзяв до Бориса особливе довір'я за його щирість і одверту прямоту [...], від нього вперше почув нові погляди

на штуку і поетичну творчість, яких йому не давала гімназія, а котрі виробились у Бориса з розмов з Міхонським" [13; с.347-348]. Борис, отже, стає наче *alter ego* свого колишнього наставника. Одержавши "закваску" від Міхонського, Граб у деяких аспектах іде далі від нього, самотійно поглибивши свої знання, зокрема, у проблемах робітничого руху. У Відні Борис має можливість краще стежити за новими, сучасними напрямками в науці та літературі. Проте, пишучи сам вірші, Тоньо краще відчуває поезію, ніж його наставник і друг, – "натура наскрізь реальна, практична і не схлонна до поезії".

Хронотопом зустрічей та дискусій друзів часто стає природа, образ якої у "Не спитавши броду" виконаний, так би мовити, стереометрично. Аналізуючи прозову творчість Гете, М.Бахтін звернув увагу на схильність німецького класика до конкретної географічної локалізації, на особливу "зримість" у її зображенні, насиченість її часом, рухом, яскраво виражену хронотопність, а також на присутність людини на її тлі. Усе це є у Франка, який змальовував різні закутки Галичини на підставі автопсії, перемірюючи їх власними ногами. Ще в гімназії, на початку творчого шляху, книголюб Лімбах дав йому поради учитися "не лише писати, але – головна річ – бачити! Бачити те, що навколо вас діється, що вас окружає. В баченні, в оці вся штука" [12; с.326]. Мистецтво бачення тут розуміється широко – і як нова точка зору, уміння бути Колумбом, відкривати нові світи, нові Америки "скрізь довкола нас", "у найпростішій, найбуденнішій річці показати нам щось нового, нечуваного й несподіваного" [12; с.326]. У романі "Не спитавши борду" пластично й точно зображено ріку Стрий з її бродом, виrom, сколястими берегами, зеленими долинами, навколишніми горами, озвученими голосом сопілки вівчарів. Мені довелося у складі франківської експедиції пройти долиною Стрия і переконатися у адекватності зображення її мальовничості у прозі Франка. Я вже писав про пластику гірського пейзажу у "Дріаді" (про динаміку світлотіней у зображеному поранковому хронотопі). У "Не спитавши броду" Тоньо, як і Борис, вростає у природу, всотує її. "Він, бачилось, бажав усім своїм єством насатися тої краси, свіжості та живучої сили, якою тут дихала природа" [13; с.156], "любив не раз цілими годинами лежати на берегах Сяну серед цвітів і придивлятися безконечному рухові та життю в природі, вслухатися в її безконечну, а так гармонійну пісню" [13; с.329].

У романі є два прекрасні описи ловлення риби і згадка про інші. Тоньо колекціонує метеликів і засушує рослини для гербарію. Такі реалії, як кладка над безоднею, докладне зображення броду (його, до речі, Борис переходить босими ногами) і небезпечного виру на ріці Стрий, де ледь не утонув Мудзьо, працюють на заголовок роману й мають разом з ним символічний сенс, але незакінченість твору не дає змоги символ розгадати.

Борис Граб студіює природу, а при оглядинах шляхетського дворика не поминає таких деталей, як обвитий диким хмелем ганок, а перед ним на доріжці "чотири великі вазони з олеандрами", "грядки і клумби з квітами" перед вікнами, а також те, як по решітці альтанки "спинався густий, біло й синьо цвітучий повій".

За столом шляхетській родині, як наставник, Граб дає свою знамениту сміливу "лекцію етнографії" про українсько-польські відносини, поступово виховує

у демократичному дусі закохану у нього із взаємністю панну Густю. Цинічну лекцію з економії дає своєму батькові Густав.

Пані Трацька у шляхетському дусі – у дусі шляхетського гонору й погорди для нижчих станів – виховує свого улюбленого сина Мундзя. Навіть пані Міхонська, далека від будь-якої дидактики, повчає Бориса Граба, як позбутися засліплення "порцеляновою лялькою" – шляхтянкою Густею. Як бачимо, тут є ланцюгова реакція виховання. Твір розгалужується, стає якоюсь мірою хронікою сім'ї Трацьких, а відтак і любовним романом, як це слушно відзначив Т.Пастух, а водночас романом випробування, де є психологічні стреси, сумніви і складні іспити, на яких відмінник-вундеркінд провалюється. У художньому аспекті – це засіб, який рятує автора від надмірної ідеалізації героя і навіть його вихователя.

І.Франко не дотримується принципу суворого біографізму в його хронологічному вияві. Автор користується прийомом часової інверсії. Розпочавши оповідання "Борис Граб" згадкою, що герой уже студент університету, наратор повертається до оповіді про його перебування в гімназії, починаючи з її третього класу й кінчаючи сьомим. Відтак у зображенні романного хронотопу наступає антракт. Біографічний час протягом кількох років навчання Бориса у Відні не представлений у його безпосередньому перебігу, а через модус спомену у кількох абзацах і згадках. Далі час пливе у сповільненому темпі, інтенсифікується інтимними подіями та переживаннями героя. Його життєпис переривається інкрустацією біографічних образків інших персонажів. Зображенню подій і переживань Бориса Граба тривалістю в один тиждень його перебування в гостинному й негостинному шляхетському домі Трацьких і на лоні навколишньої природи у романі відведено набагато більше місця, ніж розповіді про якихось два десятки років ранішого життя героя. Відчувається, що авторові тісно у завужених рамках педагогічно-виховного роману, і він їх сміливо розширив, канон жанру модифікував і оновив.

Є ще один важливий момент у виховному сюжеті, на який ані згадані теоретики, ані дослідники "Не спитавши броду" не звернули належної уваги. Це та особлива *wieź uczuciowa*, яка виникає між наставником і його учнем, – любов батька до сина, митця до свого шедевра, врешті "найбільший скарб на світі – людська дружба" (Леся Українка). "Нехотячи навіть найдоросліші учні повертаються до свого вчителя дитячою частиною своєї душі, що, певна річ, існує в кожній людині" [15; с.199-200], – визнає навіть такий не схильний до сентиментів автор, як Юрій Шевельов. Це дивовижна суміш почуттєвих відносин між учителем і учнем. Кришталево чистий і дорогий дзбан *otciei amicisè amougeuse* між Міхонським і Борисом Грабом раптово розбивається вторгненням у гармонію двох конструктивних сил третьої – деструктивної. Трепій портрет Бориса Граба у романі поданий через призму сприймання пані професорової Міхонської, майже ровесниці дев'ятнадцятирічного Бориса, яка спокушає хлопця. Розбитої кришталевої вази ніяк склеїти не можна, це відчувають обидва чоловічі кути новоствореного трикутника. Ситуація екзистенційно безвихідна. Вибух амбівалентних почуттів людей обабіч прірви створює високий вольтаж напруги і драматизму, навіть трагізму при конфронтації учня з професором. Цієї сцени можна було б уникнути, коли б натура вихованця була не така глибока і

коли б він не називав свого вихователя рідним батьком. Плиткий Кольцо – герой повісті Михайла Павлика “Пропавший чоловік”, до якого пані професорова вторглася під ковдру, потрактував цей випадок як звичайну банальність: крім платні за квартиру професорові, у якого він мешкав, нічого йому не був винен. Зрештою, якими були *tempora et mores* стосовно гімназистів-старшокласників і пань професорових у Дрогобичі за Франкових років навчання, то про це він пише у нарисі “Гірчичне зерно”: “Для великої часті гімназистів вищих класів ті роки були часом полового дозрівання: не диво, що, не знаходячи ані батьківського проводу, ані досить сильних духових та наукових інтересів, що абсорбували б їх увагу, хлопці кидалися в сей бік, заплутувалися в “романси” з різними служницями, ученицями дівочої школи; деякі знаходили собі прихильність у сфері професорових жінок, що, нудячись в неприсутності мужів, зайнятих культом скляного бога у Баєра, шукали собі розривки, де могли” [12; с.217].

Борис Граб, маючи провід в особі професора Міхонського й сильні духовні та наукові інтереси, не цікавився ні картами, ні чаркою, ані “романсами”. До своєї раптової ініціації він підійшов невідповідно. Професор Міхонський, крім усього іншого, навчив Бориса правдомовності. Уся гімназія прозвала Граба “Епаміондом” – іменем античного героя, “*qui ne joco quidem mentiretur*” (“який не говорив неправди навіть на жарт”). Борис не міг збрехати тому, хто навчив його правдомовності, не міг вигадати якоїсь причини свого переведення до іншої гімназії, – він тільки плакав, а коли професор догадався правди, не заперечив. Сором юнака, почуття його широкого каяття Франко зобразив ще одним лапідарним портретом Граба – цього разу в екзистенційній межовій ситуації: “Борис стояв з лицем, закритим долонями; крізь пальці капали сльози” [13; с.345]. Є щось спільне у зображенні наївності вихованця, який звик говорити своєму вихователеві правду “временно і безвременно”, між Франковим “Не спитавши броду” і Грінченковим “Дзвоником”, у якому дівчинка, доведена до відчаю муштрою у будинку для сиріт, вирішила покінчити життям самогубством і прийшла до начальниці закладу просити дозволу втопитися у колодязі.

Надзвичайно складний, амбівалентний вир почуттів професора Міхонського. Він знав, що молода дружина-красуня колись його, старого й недолугого, зрадить (“*Errur te tradiro...*”). Але Міхонського страшенно заболіло, що це сталося з його улюбленим учнем. А втім, чи не краще, що саме з ним? Це питання не має відповіді. З одного боку Міхонський розуміє, що давньої дружби, зустрічей, насолоди від мистецтва когось учити вже не буде, а з іншого боку він, самотній, відчужений, горем битий, прогнати свою самотність із серця не може. Але вихід із ситуації Міхонський “знаходить” – незабаром помирає, і Борис оплакує смерть свого батька, учителя, друга.

Через кілька років під час наступної зустрічі з Міхонською Граб про її чоловіка скаже, що його вбила правда. Епаміондо вже не говорить правди. Він всіляко викручується і перед своєю коханою Густею, і перед веселою вдовичкою Міхонською, фатальною жінкою в його житті, яка майстерно ловить рибу і хитро розставляє сіті все на того ж Бориса. Граб героїчно витримує її атаки, зрештою досить ганебно тікає від неї, не попросившись. Глибоко ображена у своїх жіночих амбіціях, Міхонська помирає від апоплексичного удару.

Т.Пастух з цнотливістю Наталії Кобринської, яка у полеміці з радикалами (Павликом, Франком) звинувачувала їх у тому, що вони виправдовують "падші індивідуи", засуджує пані професорову Міхонську. Я спитав у студентів на спецкурсі про прозу Франка: "Чи любила пані Міхонська Бориса Граба?" – "Якби не любила, – резонно відповіли вони, – то б не вмерла". Справді, ця не тільки "весела вдовичка", а й тверезо мисляча жінка багато мала рації і право на другу зустріч з Борисом Грабом, з яким прагнула одружитися. Цікаво, як пані Міхонська випробовує правдомовність колишнього Епамінонда. Від одруження з Міхонською Борис викручується різними аргументами. У нього є родичі, прості селяни, він ще студент, між ним і Міхонською різниця роду, стану. Усі ці аргументи пані Міхонська спростовує. Вона погоджується батьків узяти до себе, а Борис може кінчати студії й одружившись; вона сміється з кастової різниці. Нарешті, останній аргумент:

– Між нами різниця народності!

– А їй се ти говорив? – зміненим, острим тоном нараз спитала пані Міхонська.

– Кому їй?

– А тій куколі порцеляновій, пані Трацькій? Адже між тобою й нею всі ті різниці так само заходять, а, крім того, ще й та одна, що вона тебе не любить!

– Пані! – скрикнув Борис.

– А бачиш, і Епамінонду правда вколола! Скажи, може, брешу! Може, неправда, що ти..." [13; с.451].

Епамінондо стає брехуном: Борис нічого не може заперечити і тікає. Випробування на правдомовність дає мінусовий результат. Життя, обставини настільки складні, що впоювані виховні постулати не здають екзамену.

Видана заміж за старого й нелюбого чоловіка, Міхонська протестувала на свій спосіб проти підневільного шлюбу так, як героїня скандального оповідання М.Павлика "Ребенщуківа Тетяна" і вірша Франка "Тетяна Ребенщуківа", написаного на її захист, зрештою, як і Анна з "Украденого щастя", і Марися з новели "Неначе сон". На запитання панни Густі, чому він так ненавидить Міхонську, Борис Граб відповідає, що вона була причиною смерті свого мужа, а його вчителя. Що він сам був співпричиною "вбивства" професора Міхонського, Епамінондо замовчує.

Іван Франко по-новаторськи поставив ще одну психологічну й педагогічно-виховну проблему – проблему егоїзму відмінників-вундеркіндів. Ставлячи над усе "чесність з собою", Борис мав на увазі тільки себе й не думав про більшість, професора Міхонського, ані пані професорової, про евентуальні смертельні рани, які він завдасть отією "чесністю з собою", мимоволі виявляючи жорстокість егоїста. Проте всі франкознавці образ Бориса розглядають усупереч авторові як винятково позитивного героя.

У своїй просто-таки блискучій статті про еволюцію Франка до модернізму М.Легкий відзначив, що еротизм як одна з рис модернізму у Франковій прозі "поєднаний з проблемою імморалізму" [7; с.90]. "Імморалізм" (неморальність) стосовно Франка – не те слово. Ще в 70-х роках XIX ст. М.Павлик на судових процесах доводив безпідставність звинувачення радикалів у проповіді "вільної

любові". Під цим поняттям розуміли вони любов, звільнену не від шлюбів взагалі, а від шлюбів *підневільних*, які санкціонували нестерпне співжиття жінки з нелюбом. У цьому аспекті, очевидно, й слід трактувати образ Міхонської у "Не спитавши броду". Зрештою, романний образ повинен бути неодноримим навіть у такому канонічному жанрі, як роман виховання, що у Франка набуває форми відкритої літератури.

Незавершеність "Не спитавши броду" ілюзорна. Головний герой властиво вичерпав себе. Мабуть, парадоксальністю отих "табльо катастрофи", що їх витворив Борис Граб як антинаслідки свого блискучого виховання, такими унікальними в художньому сенсі знахідками автор був незадоволений. Він не міг розгорнути метафорики заголовку "Не спитавши броду" – вона так і залишилася нерозшифрованою. Можливо, на новій стадії розуміння цієї концепції відповідь на трудну загадку дасть Іван Франко образом Євгена Рафаловича, котрий звільниться від ілюзорних фантомів й у хронотопі поплутаних перехресних стежок переборіє перешкоди, щасливо обмине вири і знайде у бурхливій ріці життя певніші броди, знаменуючи своїми перемогами "розвидняючийся день".

1. Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С.188-236.
2. Вервес Г. Повість Івана Франка "Не спитавши броду" // Іван Франко. Не спитавши броду. – К., 1966. – С.221-242.
3. Возняк М. Спроба відбудови незакінченої повісті // Червоний шлях. – 1929. – С.5-9.
4. Грицюта Н.М. Проза Т.Шевченка в контексті розвитку європейського роману виховання: Автореф. дис... канд. філол. наук. – К., 1992. – 20 с.
5. Гузар З. Особливості креаціонізму в оповіданні І.Франка "Борис Граб" (Префігураційний ейдологічний аспект) // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. – Дрогобич: Вимір, 2001. – С.5-11.
6. Денисюк І. Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (Мікростудія Франкової "Дріади") // І.Денисюк. Невичерпність атома. Львів, 2001. – С.109-116.
7. Легкий М. Іван Франко і канон українського модернізму [Спроба (де)канонізації] // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. – Дрогобич: Вимір, 2001. – С.83-93.
8. Пастух Т. Романи Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1998. – 134 с.
9. Сидоренко А.А. Роман воспитания в украинской литературе второй половины XIX – начала XX веков: Автореф. дис. канд. філол. наук. – К., 1991. – 19 с.
10. Ткачук М. Жанрова структура романів Івана Франка. – Тернопіль, 1996. – 122 с.
11. Українка Леся. Оргія // Леся Українка. Тв.: У 10 т. – К.: Дніпро, 1964. Т. ? – С.158-212.
12. Франко І. Гірчичне зерно. Із моїх споминів // І.Франко. Зібрання тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1979. – Т.21. – С.316-332.
13. Франко І. Не спитавши броду // Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1979. – Т.18. – 487 с.
14. Франко І. Передмова [до збірки "Малий Мирон" і інші оповідання. Львів, 1903] // І.Франко. Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1981. – Т.34. – С.457-458.
15. Шевельов Ю. (Юрій Шерех). Я – мене – мені... (і довкруги): Спогади. У 2 т. – Харків-Нью-Йорк, 2001. – Т.1. – 429 с.
16. Żygulski Z. Bildungsroman // Zagadnienia rodzajów literackich. – Łódź, 1968. – Т.XI. – Z. 1(20). – S.155-157.

"LOOK BEFORE YOU LEAP" AS AN EDUCATIONAL NOVEL

Ivan Denysiuk

*Ivan Franko National University of Lviv Philology Department
Universytetska st., 1, UA-79000 Lviv, Ukraine*

The article elucidates the belonging of the work "Look before you leap" to such a genre-structural type as an "educational plot" built upon the complicated psychological collisions between the teacher supervisor and his pupil whose harmony is disturbed by external facties, is analysed.

Key words: educational novel, educational plot, the teacher supervisor, a pupil, evolution of hero, chronotop of meetings, existentialistic borderline situation, egoism.

Стаття надійшла до редколегії 15.04.2001

Прийнята до друку 14.10.2001

УДК 821.161.2-14.02“18”(092)І.Франко

“ВЕЛИКИЙ ШУМ” ІВАНА ФРАНКА: ДО ПОЕТИКИ МОДЕРНІЗМУ

Микола Легкий

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000 Львів, Україна*

У статті досліджено риси модернізму у творчості І. Франка, зокрема в його повісті “Великий шум”. Проаналізовано оригінальність Франкового модернізму в українському та світовому контекстах.

Ключові слова: модернізм, символізм, символ, натуралізм, синтез.

I

Питання про модернізм у творчості Івана Франка загалом та про його риси у повісті “Великий шум” зокрема виглядає складним та вельми скомплікованим. Його складність полягає не лише в універсальному й не раз суперечливому характері творчості письменника; не лише в нез’ясованості характерних рис українського модернізму та їх співвіднесеності зі загальностильовими “показниками”; навіть не лише в тому, що канон українського модернізму потребує суттєвого перегляду й деканонізації. Складність і насиченість цієї проблеми – ще й у синтетичному характері повісті. Якщо говорити про прозу І.Франка, то “Великий шум”, написаний 1907 р., можна без перебільшення назвати синтезом усіх стильових та ідейно-естетичних пошуків письменника, своєрідним підсумком усього його творчого шляху. Синтез розуміємо тут як органічне поєднання елементів різних попередніх естетичних систем, вирішення суперечностей між ними, зняття антиномічності й парадоксальності їх взаємостосунків. Умовно кажучи, цей синтез мав реактивний характер, коли взаємодія елементів призводить до витворення нової природи явища. Нова художня система органічно абсорбувала й поєднала у собі елементи різних стильових напрямів, різних, сказати б, літературних епох. Вона віддзеркалює усю еволюцію творчої психології митця; у ній приховується чимало парадоксів та антиномій, які, однак, при ретельнішому розгляді виявляються системою закономірностей. “Поетова задача, – констатував сам І.Франко, – зовсім противна аналізу: з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити цілість, пройняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір. Се синтез в найвищій розумінні сього слова” [15; т.35; с.110. Курсив мій – М.Л.].

Витворенню цієї синтетичної системи сприяв ряд причин. По-перше, тривалість часу творчості І.Франка, впродовж якого автор перебував у силовому полі кількох стилів (романтизму, натуралізму, реалізму, модернізму). По-друге,

вибір жанру, який, з одного боку, на ширшому матеріалі дав змогу поставити чималу кількість екзистенційних проблем і відповідним чином вирішувати їх і, з іншого, сам став органічним наслідком їх утілення. І, по-третє, Франкове відчуття можливого відходу від творчості у формі прози, водночас активні самоспостереження і саморефлексії, пов'язані з наступом важкої недуги.

Повість "Великий шум", отже, розцінюємо як полівалентну художню структуру, в якій поєднано елементи різних стильових напрямів. Разом із Т.Адорно одразу застерігаємося: "Вживання *ізму* в мові неминуче свідчить про певну суперечність, бо створюється враження, ніби наголос на переконаннях і постановках позбавляє мистецтво елементу мимовільності [...]. *Ізми* аж ніяк не сковують індивідуальних виробничих сил, а підносять їх, почасти й завдяки колективній співпраці" [2; с.41]. З'ясувати особливості функціонування цієї структури неможливо без дослідження генези Франкового модернізму. Вона – насамперед у романтизмі молодого письменника, в його ідеалістичному світо-сприйнятті, у намаганні віднайти "іскру божества в дійсительності", туга за якою відчутна впродовж усієї творчості письменника. Показовим тут виглядає факт: першим прозовим твором Франка є його повість "Петрії і Довбушуки", останнім – друга редакція цього твору. Утім, модернізм генетично споріднений саме з романтизмом. Має тут рацію М.Моклиця: "Модернізм починається з того, що створює нового героя, правнука чи внука зганьбленого романтика", який приваблював своїм ліризмом, витонченістю, естетством [9; с.17], а також типом героя, виняткового, здатного до незвичайних учинків, характерного своєю непересічною рецептивно-психічною організацією, котрій доступні істини "вищого порядку". Однак модернізм, зберігаючи глибинні генетичні зв'язки з романтизмом, вже знімає романтичну "поетику контрасту", що базувалася на антитетичному світобаченні, й переходить до модерної "поетики синтезу", при-сутності буття сучасного світу в його складності й розмаїтості [11; с.45]. У повісті "Великий шум" Кость Дум'як, один із головних персонажів твору, виведений із яскравою романтичною гіперболізацією: "...до ванькира ввійшов здоровенний хлопище. Він був високого росту, о голову вищий від найросліших людей у цілій громаді, плечистий і дужий, і серед усіх громадян виглядав як виплодок якоїсь раси велетнів серед карлів". І далі: "Аж тісно якось зробилось у ванькирі, коли він ввійшов і випростував свою велетенську фігуру" [15; т.22; с.223].

Такою ж гіперболізацією позначений епізод, коли під час весілля Дум'як знайомить Галю зі своїм обійстям: "Він швидко встав, обоє з Галею вийшли з-за стола і він, підложивши їй під ноги свою могутню долоню, підняв її вгору, як малу дитину; вона випрямилася сміло і окинула очима всіх гостей" [15; т.22; с.275]. Свого часу А.Горнфельд застановлявся над стосунком модернізму до інших літературних напрямів, насамперед тих, які підготували його появу, і стверджував: "Все плідне в ньому – не заперечення їх, а розвиток". Містико-релігійні пориви романтизму, не вільні від сенсуалізму, тонкий і правдивий ліризм, розкіш поетичних форм – все це робить його предтечею символізму [5; с.915].

Не парадокс, а закономірність, що Франків модернізм ферментується й на ґрунті натуралізму. Прискіпливе дослідження доволишнього, увага до різних маргінальних (зокрема, й психопатологічних) особистостей, насамперед до

їхнього внутрішнього, душевного світу, до "роботи" психіки, – всі ці чинники відіграти вагому роль у формуванні нової естетичної свідомості письменника. Ведучи мову про Золя, сам Франко твердив: "Одні кричать, що він псує смак літературний, підкопує моральність, любується в погані і бридоті, ба навіть підкопує добру славу рідного краю" [15; т.26; с.109]. В повісті можна віднайти чимало виразних натуралістичних деталей; Франко нерідко епатує читача брудними, тривіальними сценами. Ось характерний приклад – діалог між Дум'яком і Годієрою:

– Брешеш! – ревнув із усеї груді Дум'як. – Який ти комісар? Старостинський драпічка, що втратила вже ласку у старости [...]. Я тобі викажу перед усім світом, що ти не комісар, а хіба світова курва!

– Га! – крикнув Годієра своїм пискливим криком, немов хтось вбив йому шило в задницю, і, зірвавшись зі свого місця, прискочив до Дум'яка і плюнув йому в лице.

Всі ахнули, та Дум'як, що сів був під час своєї промови, не рухаючися з місця, відхаркнув і плюнув також йому в самі очі.

– Так? – запищав комісар, обтираючися хусткою. – То ти, хаме, смієш плювати на мене? Так от же тобі за се!

І він, ще раз підскочивши, вдарив Дум'яка в лице.

Та тут сталося щось дивне, хоч зовсім натуральне. Дум'як зблід миттєво, як труп, піднявся з сидження, замахнувся своєю велетенською долонею і, придержавши лівою рукою Годієру, що вже пустився був тікати, мов довбнею вдарив його в голову. Годієра ані разу не пікнув. Його руки й ноги затрепалися судорожно, з горла видобулося кілька разів важке хлипання, немов утопаючого, що ловить повітря, і він покотився на землю. Згас, як задута свічка" [15; т.22; с.305-306].

Взаємостосунки між модернізмом, зокрема символізмом, і натуралізмом, на думку того ж А.Горнфельда, – це не лише боротьба літературних шкіл, а боротьба світоглядів. Натуралізм висловлював претензії на науковість, символізм відвертався від науки; натуралізм ішов до дійсного життя, символізм навмисно фантастичний; натуралізм шукав деталей, ретельно збираючи їх шляхом спостережень, символізм творить із себе загальні концепції, відкидаючи із презирством рабське копіювання деталей; натуралізм позитивний, символізм містичний. Однак символізм – логічний розвиток принципів натуралізму. Недаремно він зберіг дві видатні риси натуралізму: схильність до чуттєвого характеру зображення і догмат самовизначального мистецтва, що їх проголошували обидва напрями з однаковою наполегливістю. Адже неодноразово вказувалося на високо символічний характер грандіозних образів Золя [5; с.915]. Підсумовуючи, дослідник зазначає: новий художній напрям найменше здатний гідно оцінити те, що йому безпосередньо передує; він значно справедливіший до віддаленішого минулого, іноді навіть переоцінюючи його [5; с.915].

Один із часопросторів повісті закорінений у реальний хронотоп. Так, село Грушатичі, де відбуваються основні події твору, співвідноситься з Нагуєвичами. Р.Горак та Я.Гнатів стверджують, що назва села змінювалася: "спочатку Сольне чи Сільне, потім – Бишів, чи Башів, чи Башево, згодом – Грушатичі, а наостан-

ку – Нагуєвичі" [4; с.8]. Кость Дум'як має свого однойменного прототипа, мешканця Нагуєвич, товариша й кума Якова Франка [4; с.19]. Отець Квінтіліан Пердирмірський зішкіцований із священника й культурного діяча Йосифа Левицького, який свого часу був парохом Нагуєвич. Лев Кордасевич – також реальна постать, священник у рідному селі Франка. Яць Коваль – очевидно, Яків Франко. Смерть Левицького від інсульту (за іншими даними – інфаркту) [4; с.42], його ворожнеча з Дум'яком, вибори війта, що не обходяться без Дум'якової участі [4; с.44], весілля доньки місцевого економа Антона Киселя [4; с.38] – усі ці реальні події відбулися у художній тканині "Великого шуму". "Як дивно зіходяться крайності! Франко ціле своє життя писав і пише про реалізм, інших способів письма не знає, сам вважає себе реалістом і тільки реалістом і... пише символами. Його характери – символи характерів, його події – символи подій" [16; с.397]. Втім, модернізм може до певної міри вважатися пов'язаним із реалізмом, бути його "інобуттям", новою формою, яка повторює його найважливіші риси.

Р.Голод писав: "Ми не можемо назвати творчий метод Франка ні *однозначно* реалістичним, ні романтичним, ні натуралістичним, ні модерністським, оскільки головною його рисою є синтезуюча здатність, завдяки якій Франко міг збагачувати власний арсенал засобів художнього зображення елементами кожного із зазначених літературних напрямів, поєднуючи часом "непоєднувані" на перший погляд начала: аполлонівське і діонісійське, рацію та емоцію, розум і почуття, матеріалізм й ідеалізм, соціальну заангажованість і поглиблений індивідуалізм, "фактографізм" і фантазування" [3; с.157]. Справді, однозначно – ні. Та, на нашу думку, саме модернізм Франка, неоднозначний у своїх вимірах та категоріях, виплеканий на ґрунті романтизму, натуралізму й реалізму, якраз і став отим синтезуючим актантом, гармонійно (а може, й не цілком) абсорбувавши всі ті первні, про які говорить сучасний дослідник. Специфічною рисою українського модернізму була та, що він "стверджувався, проектуючи перервність і диференційованість традиції. Завдяки механізмам відчуження і проектування інакшої естетичної реальності, а також вибіркового, імовірного відношення до традиції в модернізмі синхронізувалися різні часові площини й філософсько-естетичні системи, сучасні й минулі. Модернізм став явищем культури синтезу" [7; с.17].

Франків модернізм, окрім того, закорінений глибоко у психіці письменника. 1907 рік – переддень хвороби І.Франка, яка, попри трагедію особистості, стала водночас джерелом для цілої шерехи образів, для адекватного зображення психічних станів, що, зрештою й дало вагомі підстави ввести тогочасну прозу письменника, зокрема його "Великий шум", у парадигму модернізму. "Печать недужого духу" виявилася тут не стільки деструктивним, як твердить Т.Пастух [13; с.28-32], скільки конструктивним чинником. Так, видіння кривавого ока, що його бачить пан Субота, важкі психічні стани цього персонажа походять із психіки самого автора. "Це не фантазія, це страшна галюцинація, яку пережив сам Франко. В.Гнатюк питав його, звідки в його повісті така страшна візія з кривавим оком, і він сказав йому, що це галюцинація і що галюцинації взагалі мучать його" [10; с.131]. Крім того, працюючи над "Великим шумом", І.Франко водночас готував до друку збірку "Місія. Чума. Казки і сатири". Персонажів

оповідання "Місія", патеріві Гаудентію, в снах являється око, "величезне, оживлене, на курячих лапках", яке "кліпало якомсь страшенно, ситувалося щось заговорити, але не могло" [15; т.16; с.267]. Дещо раніше, 1896-1897 рр., Франко перекладає поезію В.Гюго "Сумління", у якій ідеться про те, що коли "Каїн утікав з-перед лиця Єгови", йому привиділося "око дивнее, отверте, аж горить / І, не змигаючи, на нього з тьми глядить" з-посеред неба [15; т.12; с.293]. Давній образ, увійшовши у схильну до галюцинацій психіку, прибрав нову модифікацію у "Великому шумі". Сновидно-галюцинаторний образ крива-вого ока, як бачимо, має і внутрішньопсихічну, і книжну мотивацію.

Однак є тут і інший, глибший підтекст. Модерністський творчий код, на наш погляд, формувався у Франка поступово. Письменник розумів розімкнутість, різноспрямованість українського літературного процесу: його "старе" й "нове" також до певної міри набуло статусу літературного канону. Автор, який намагався "йти за віком", болісно усвідомлював свою творчість як певний "перейдений етап" (адже його "Хлопська комісія" "стара" у порівнянні зі "Злодієм" Стефаника!). Ще раніше, у статті "Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах" (1898), він скаже про модерні пошуки в літературі, назвавши їх модою, яка охоплює всю Європу" [15; т.31; с.35]. З початком ХХ ст. Франко вже сумнівається в постулаті утилітарності літератури, зауважує, що цей утилітаризм – "сук, із-за якого йде розладдя між старою і новою літературою" [15; т.34; с.363]. Він говорить про внутрішню обсервацію, яка виводить не лише бадьорі настрої (до цього закликав С.Єфремов), а й великі страждання, сумніви "щодо важних, загальнолюдських питань", а також "спільні всім людям хвилі загального отупіння, зневір'я, байдужности, занепаду волі і т.ін." [15; т.34; с.362].

Одним із джерел модерністичних пошуків І.Франка є, отже, його "розірваність" між старим і новим. Дослідники, до речі, неодноразово помічали той факт, що Франко потрапляє під вплив "молодої" генерації письменників. Однак поставимо тут питання дещо інакше: його звернення до новітньої естетики диктувалося не так певними літературними впливами, модою (хоч і цього нехтувати абсолютно не можна), як чисто внутрішніми творчими імпульсами. Ота естетична напруга між "старим" і "новим" спонукувала до самозаглиблення, до автоаналізу, а відтак, як нам здається, до загострення внутрішньо-інтуїтивного первня у творчому єстві. У прозі письменника поступово перестає домінувати міметизм, у тексти вкраплюються елементи нового типу творчості, заснованого на ірраціональному, чуттєвому, амбівалентному, глибоко внутрішньому, які й призводять до деструкції дійсності.

II

А тепер – *ad oculos*.

Про модернізм "Великого шуму" можна говорити як у аксіологічному (про це – дещо згодом), так і в поетикальному сенсах. Рух сюжету цієї повісті визначається двома онтологічними станами: розбурханістю, невпорядкованістю, хаосом і спокоєм, гармонією, майже ідилічністю. Ці стани легко простежуються в індивідуальному, соціальному та надсоціальному, космічному вимірах. Вектор сюжетного руху спрямовано саме від хаосу до впорядкованості, ідилії. Сама

динаміка руху, химерна реверсивність, мінливість авторських оцінок, а відтак стирання будь-яких меж, сам тип наративу є, без сумніву, модерними. Г.Хоткевич стверджував: "Франко малює так, як природа. Перед вами не одно лице, а стільки, в скількох поділах воно виступає: от тільки що виробити ви собі якийсь погляд на особу – і зараз же на другій стрінці ся особа говорить і робить зовсім не так, як би вам хотілося. Бо логіка автора йде своїми, не вашими стежками, а сі стежки ой як далекі від того пішоходу, яким ви йдете щодня до бюро і назад" [16; с.399].

Повість "Великий шум" позначена зміною дискурсивної практики І.Франка, яка й засвідчує помітний крен у бік модернізму. Зупинимось на її найвиразніших ознаках. Насамперед відзначимо характерну для модернізму передачу станів хандри, меланхолії, безпричинної тути. У Різдвяну ніч їх переживає пан Субота: "Вже й північ минула, а пана Суботи сон не брався [...]. Він в часі скромної вечері під боком жінки якось ступнево сумнів, нарешті стратив апетит і, поклавши жінку в її ліжко та заслонивши його фіранками, сам пішов до свого покою і тут знов почув у душі якусь тривогу, що гнала сон від його очей. Його думки, як сполошені птахи, літали і, бачилось, раз по разу билися о якісь чорні хмари". Далі читаємо: "На пана Суботу від самого початку острої зими часто находили такі випадки смутку й меланхолії, але ще ніколи вони не були такі сильні і болючі, як сьогодні, сеї зоряної, а так зловіщо тихої і глухої ночі. Він похилив чоло на стіл і важко розплакався, а виплакавшись і обтерши хусткою мокрі очі, немов рішившись на щось страшне і неминуче, підійшов до вікна, відчинив його, неважачи на тріскачий мороз, і вихилився з нього горішньою частию тіла надвір" [15; т.22; с.309-310, с.311].

Важкі психічні стани персонажа породжують його візії, зловісні сновидіння та галюцинації: "Тут Кость Дум'як уявляється йому ворогом, та його лице міняється напруто і з-за здорових вусів Дум'якових до нього всміхається противне, цапине лице Годієри. Нова хмара виринає праворуч – се громада, нібито збунтована проти нього темними духами" [15; т.22; с.310]. Цитату можна продовжувати – настільки виразними й показовими є тут ірреальні картини. Але звернемося зараз до іншого прикладу, який можна сміливо вважати найекспресивнішим у повісті. До речі, окремої розмови вимагає поетика жаху у творчості Франка. "Але слухай! Що се? Чи тиша Різдвяної ночі прокидається зі сну? Чи то в ній починає чути битися її таємне серце?"

Тук, тук, тук! Тук, тук, тук!
Тук, тук, тук! Тук, тук, тук!

Зразу неясно, мов крізь сон, доноситься до слуху пана Суботи [...].

Але що се? На білій дорозі виринуло раптом немов кроваве око. Одно-одніське, кроваво-червоне. Виринуло і стоїть собі, ані не ворухнеться. Немов лежить на голім гладкім снігу і жевріє. І від нього, так, виразно від нього, йде дужче, щораз дужче стукання:

Тук, тук, тук! Тук, тук, тук!
Тук, тук, тук! Тук, тук, тук!

Око не ворухиться з місця, але росте, швидко росте, двоїться. Тепер уже виразніше видно: се не одно око, але якась темна тінь щохвиля заслоняє одно око, а друге жевріє раз у раз. І тук, тук, тук" [15; т.22; с.311-312].

Характерною ознакою модернізму дослідники вважають еротизм [12; с.78-83; с.223-229]. На сторінках Франкових текстів годі шукати еротичних сцен. У новелах "Різуни" та "Неначе сон" еротизм замаскований, декамеронівського типу. У "Великому шумі" ж маємо відверту й детально зображену сцену шлюбної ночі, про яку Женья розповідає в листі до свого батька: "Він (граф – М.Л.) присунувся до мене ближче, обняв мене за стан, перший раз – їй Богу, таточку, перший раз! – поцілував мене в уста і почав говорити якісь пестоші, почав шептати мні щось до вуха, просити, щоб я роздяглася, що пора спати [...]. Раптом кинувся на мене, як дикий звір, і вхопив мене в свої обійми. В одній хвили не стало мого костюма, а на нім сорочки і штанів – і що явилось передо мною? Ні, ні, мушу! Ти мій батько, ти маєш право, маєш обов'язок послухати все до слова" [15; т.22; с.293-294].

Після короткої ретардації настає кульмінаційний момент цього епізоду. Сцена, принагідно кажучи, становить собою цікавий синтез романтичних і натуралістичних деталей: "У нього, як висловлюються старі поляки, *rudendum equum* нечуваних розмірів. Про щось подібне я й сном не снила і слухом не чувала. В тій хвили він ухопив мене, як перце, на руки і, смочучи завзято мої уста, ніс, очі і лице, поклав мене горілиць на подушках. І тут почалося щось нечуване, страшне, болюче... Я зомліла в тій хвили, коли в своїй матиці почула страшенний тиск, немовби шкіра тріскала і кості розсувалися, і рівночасно його очі впивалися в мене з виразом звірячої кровожадності, і його зуби скреготали і вишкірялися, мов у вовка, і його руки стискали мої ребра, мов здоровенні гадюки" [15; т.22; с.294].

Імморалізм, тобто розщеплення етичного й естетичного, а відтак антиномічність та відносність понять добра і зла, досить вільне оперування цими категоріями – ще одна ознака модерністської творчості. "Намагання романтизувати зло, тобто зробити його не відштовхуючим, а притягальним, простежується у всіх романтиків, починаючи Байроном і завершуючи Едгаром По. Саме тих письменників, яких час від часу називають попередниками модернізму (окрім згаданих – Уайльд, Достоевський, Гоголь, інші), вирізняє намагання бачити людину як головний виток добра і зла, саме у них чітко простежується співчутливе ставлення до злочинців і розбещених людей" [9; с.37]. Загалом література утвердила у царині безсумнівного добра все звичне, усталене, традиційне, у царину зла відвела все рушійне, руйнівне, невідоме. Модернізм значною мірою переоцінив і ревізував ці погляди, зробивши зло предметом ґносеологічних та естетичних експериментів. Женья у "Великому шумі" натякає батькові про те, що вона стала організатором убивства свого чоловіка, однак ні батьківському, ні авторському осудові вона не підлягає. Кость Дум'як убиває мандатора Годієру, але суд виправдовує його.

У своїй повісті Франко використовує й імпресіоністичну техніку письма як засіб модерністської деструкції дійсності. "Український імпресіонізм, як і європейський, – писав Ю.Кузнецов, – знаменує відхід од реалістичної традиції на

шляху до започаткування нових принципів зображення людини. Проте чи є він, – поряд із неоромантизмом, символізмом, експресіонізмом, – однією з тенденцій модернізму в тому вигляді, в якому останній виявився в європейських літературах? Можливо. В будь-якому разі український імпресіонізм був суголосний тим напрямом розвитку, що їх прокладали Пруст, Кафка і Музіль, Джойс і Фолкнер та багато інших письменників, чия проза визначила обличчя світової літератури ХХ ст." [8; с.274]. Імпресіонізм як стильова течія, на нашу думку, є проміжною ланкою між реалізмом як міметичним мистецтвом та модернізмом – антиміметичним. Відповісти на запитання, яке ставить Ю.Кузнецов, можна лише розглядаючи конкретний твір. У "Великому шумі" І.Франка імпресіоністичні засоби письма тісно пов'язані саме з епізодами видінь та галюцинацій, які вже самі по собі передбачають високу питому вагу суб'єктивних, мінливих вражень, зокрема зорових та слухових, як і засобу *audition colorée*, тобто синестезії образів різного походження: "Око не ворухнеться з місця, але росте, швидко росте, двоїться. Тепер уже виразніше видно: се не одно око, але якась темна тінь шохвила заслоняє одно око, а друге жевріє раз у раз. І тук, тук, тук. – Що се за стукання? Перед кровавим оком видно не одну темну тінь, а дві. А за тими двома тіннями виринає нараз більша, ширша, якась безформна і чорна тінь" [15; т.22; с.312]. Поет, на думку Б.Рубчака, мусить вказати й на "перехресні" зв'язки чуттів і стимулів: колір, що пахне, запах, що звучить, звук, що блищить. Від цього читач мусить пережити справжній "шок пізнання" [14; с.20-21]. Криваво-червоний колір видає неясні звуки; стукання набуває якихсь неокреслених форм, робиться щораз більшою тінню. До речі, інтерес до затіненого, прихованого, невідомого, а тому й таємничого, тяжіння до загадкових і спотворених форм, намагання віднайти в них сенс чи й осенсовити їх – ці ознаки притаманні модерністському, зокрема символістському, творчому методу. Власне, XII розділ повісті – це якраз демонстрація таємниці й спроба розгадати її, перекласти на мову логіки. Але домінують у цьому гностичному процесі саме емотивно-чуттєві "рецептори". Та сцена – це своєрідний діалог між раціональним та інтуїтивним первнями людського "я", де перший ставить питання, другий – відповідає на них. Не випадково рефреном у потоці вражень пана Суботи є фрази "Що се?", "Що се таке?", "Що се може бути?", "Але що се?", "Що се за стукання?" і т.д. Логічно-раціональний інструментарій не спроможний впоратися зі справжнім шоком від фантазмагоричних візій. Можливо тому спостерігаємо розчакнутість психіки персонажа: "Се в тебе самого так серце б'ється", – шепче йому якась несміла думка. Ні, неправда! Його серце б'ється якось ліниво, звільна, мов обезсилене болем" [15; т.22; с.311]; "Та нараз немов щось торкнуло його: поглянь ближче!" [15; т.22; с.313]. Таємниця, яку пропонує розбурхана психіка, залишається нерозгаданою до кінця не лише для пана Суботи (хоча він пропонує для себе варіант розгадки: "Се смерть їде до нього своєю бречкою і своїми демонськими кінцями з кровавими очима"), а й, природно, для читача. Показовими для цих епізодів є засоби замовчування: "І він глянув, і з його груді виривався ледве чутний окрик безмежного жаху:

– А!

Йому закрутилася голова, духу в груді раптом не стало, волосся притьмом пішло вгору.

Се була хвиля омертвіння" [15; т.22; с.311]. Що ж побачив за вікном пан Субота? Не знаємо. Очевидно, щось страшне й жахливе. Те "щось" уже вимагає додаткової натужної роботи читацької уяви. Чи бачив те "щось" автор? Можливо. Мабуть, бачив. А чи адекватно ословив би? Мабуть; але, як нам здається, навмисно не робив цього, остерігаючись словесної профанації побаченого, залишаючи неосвоєний простір для буття таємниці.

Ось ще один приклад. Спостерігаючи безгучне наближення екіпажу, пан Субота переживає пароксизм жаху й невимовної тривоги. Раптом: "Нараз так само безголосно відчиняються двері його покою, входить висока чорна постать з чорним непрозорим серпанком на лиці – і кидається до нього.

– Ах! – скрикує пан, мов від передсмертного болю.

– Ах! – скрикує рівночасно чорна постать. І обое разом падуть майже нечутно, мов зів'яле листя на м'який ковер, яким вистелений pokій" [15; т.22; с.311]. Хто ця чорна постать? Смерть? Жень? Може, ще хтось (щось)? Чому саме в Різдвяну ніч з'являється вона? Такий сюжетний хід передбачає принаймні кілька логічних інтерпретаційних побудов, жодна з яких не дасть вичерпних відповідей на запитання.

До модернізації української прози значною мірою спричинився літературно-писемний наратив. Щоденник, лист, мемуари, що набувають статусу художнього світу, наприкінці ХІХ – на поч. ХХ ст. перестали вже виконувати суто інформативну функцію. Вони нерідко стають засобом розкриття табуйованих інтимних тем і мотивів, побудови грайливих сюжетів, проникнення у глибини психіки персонажа – автора, врешті демонструють тип нового героя-інтелектуала, який, однак, не завжди дає собі раду з упорядкуванням власного внутрішнього світу ("Лист" М.Коцюбинського, "Лист засудженого вояка до своєї жінки" О.Кобилянської, "Різуни", "Сойчине крило" І.Франка, інші твори). У "Великому шумі" лист Жені до батька і є, власне, "еротично маркованим", навіть близьким до порнографізму. Мабуть, є певні підстави ствердити, що на цьому епізоді повісті залишила свій відбиток хвороба Франка. Та немає поганого, щоб не вийшло на добре: густа й насичена еротика, що йде з-під пера жінки (до речі, героїні чоловічого твору), з усіма відтінками й нюансами фізичних та емоційних переживань – явище абсолютно модерне принаймні для нашого письменства. Сцена шлюбної ночі, до того ж, відіграє важливу роль у структурі "Великого шуму", у системі символів повісті і, нарешті, її саму можна трактувати як символ пекла, що асоціюється із важкими фізичними й душевними стражданнями героїні.

У контексті модерністських Франкових пошуків сприймається і новий тип діалогу, що його пропонує письменник – діалог із підтекстом. Щоб позбутися чоловіка-графа, Жень вдається до послуг венеційського гондольєра. Між ними відбувається діалог, суть якого впливає лише з підтексту:

"Signora, позвольте сказати вам слово".

"Кажи".

"Ви терпите багато. Ви гідні не такого щастя".

"А тобі яке діло?"

"Я, Signora, бідний, un povero Veneziano*. У мене жінка й діти. Гарні діти, і я готов віддати своє життя, щоб забезпечити їх життя. А мій заробок мізерний" [...].

Я додала ще три (тисячі – М.Л.), останні, які я мала.

"Списибі, Signora. Ніхто ніколи не знатиме, відки вони. Я венеціанець, і ви не раз іще згадаєте мене. Цілую ваше серце, Signora!" [15; т.22; с.316].

Лише згодом дізнаємося, що венецієць став виконавцем убивства графа. Діалог із підтекстом, отже, випрозорює морально-етичну проблематику твору і тісно пов'язаний із згадуваним імморалізмом.

III

Повість Івана Франка тяжіє до символізації художнього часу й простору. Символіка твору, закорінена в конкретний хронотоп (село Грушатичі, 1850-1856 р.), водночас спрямована до трансцендентного, надчуттєвого, не раз містичного. "Символом у поезії може бути все, – писав І.Франко. – Тут не йдеться про алегорію, про прикриття дійсності якимись апріорними ідеями. Йдеться про те, аби поет, змальовуючи певне явище, разом із тим умів порушити в нашій душі цілі акорди почуттів і уявлень, котрі б піднімали нашу фантазію до якогось нескінченного простору, відкривали б нам широкі горизонти думок і марень" [15; т.29; с.119]. Повість "Великий шум" диспонує складною системою символів, що дає підстави віднести її до символістських творів української літератури, жанрових та стильових аналогів якій (попри деякі художні недосконалості) в нашому письменстві відшукати важко. Наскрізний символ повісті, символ, що винесений у назву, – *великий шум*. Його з'яву в прозі письменника дослідники (Д.Чалий, Л.Мостова) пов'язують із Франковим перекладом поезії М.Некрасова "Зелений шум", здійсненого ще 1903 р. Підстави для такого висновку є. Рефрен перекладу "Іде-гуде Зелений Шум, / Зелений Шум, весняний шум!" [15; т.11; с.42-44], відверто перегукується із початком повісті ("Іде, гуде великий шум! Великий шум, зелений шум!"). Можна, мабуть, говорити і про те, що один із мотивів поезії Некрасова трансформується у творі І.Франка. Ось він:

Одна все пісня чується
Мені в лісах, в лугах:
"Люби, допоки любиється,
Терпи, допоки терпиться,
Прощай, поки прощається,
І Бог тобі судить" [15; т.11; с.44].

Але в опублікованих записках П.Чубинського (відомих Франкові) віднаходимо й фольклорну генезу цього символу:

А в нашого Шума
Зеленая шуба.

* Бідний венеціанець (італ.).

А Шум ходить по діброві,
А Шуміха рибу ловить [17; с.52].

М.Грушевський писав з цього приводу: "Як симптоми весни, що вже прийшла і розбудила природу, годиться зазначити образи "зеленого шуму" і розливу води. Перша тема, на жаль, звісна тільки в незначних останках і не знати, чи вдасться знайти по ній щось більше. Ми можемо тільки інтуїтивно в цих виразах відчутти багатство сього мотиву розбудженого космічного руху, шуму зеленої весни" [6; с.201-202]. Чи не можна ствердити, що І.Франко якраз і відчув цей мотив і оригінально реконструював його, вдаючись до цілої системи взаємозчеплених символів?

Як би там не було, поруч із романом "Перехресні стежки", новелою "Неначе сон" повість "Великий шум" зараховуємо до групи прозових Франкових творів із символічним заголовним комплексом, де назви тяжіють до невичерпності (чи бодай гіперсемантичності) значення й апелюють не лише (і не стільки) до логічного, а й до емотивно-чуттєвої сфери сприйняття тексту, яка, на нашу думку, є не менш поважним чинником пізнання й пересотворення світу. Сам по собі символ намагається позначити вічне через минуше, зникне; передати те, що якраз і вважається справжньою реальністю, яка не піддається концептуалізації. Він часто має неконкретні трансцендентні сенси, виражає відчуття замежовості, сугерує "те, що за рогом", оте "щось більше за нас", те, що сприймається радше емотивно-чуттєвою, не лише раціональною, сферою. Символ, на думку С.Аверинцева, універсальна категорія естетики, яка найкраще піддається розкриттю через зіставлення з суміжними категоріями образу, з одного боку, і знаку, – з іншого. Будь-який символ – це образ (і будь-який образ є, хоч би до певної міри, символом); але якщо категорія образу передбачає предметну тотожність самому собі, то категорія символу акцентує на іншому боці тієї ж суті – на виході образу за власні межі, на присутності власного сенсу, інтимно злитого з образом, але не тотожного йому. Предметний образ і глибинний сенс виступають у структурі символу як два полюси, що не мисляться один без одного і що, водночас, породжують між собою певну напругу, в якій і криється сутність символу. Стаючи символом, образ робиться "прозорим"; сенс "просвічує" крізь нього, дається йому саме як смислова глибина, смислова перспектива, що вимагає нелегкого "входження" в себе [1; с.154].

За своєю природою символ узагалі й *великий шум* зокрема невичерпний і передбачає нескінченність для інтерпретацій. Попри це спробуємо реконструювати кілька його сенсів. Насамперед – це природний катаклізм, виведений із романтичним перебільшенням. "Іде, гуде великий шум! Великий шум, зелений шум! Під його подихом стогне могутній Діл, гнуться мало що не до землі стрункі білі берези, на долині тріщать старі дуби, скриплять і стогнуть осики, заводячи свій жалкий лемент. Рве стріхи на хатах, перевертає обороги, розносить соломку зі stodіл, валить плоти та ліси, свистить у верхівках дерев і не дає їм покритися листом, реве та вие між крутими берегами річок, кидаючи довкола глину і каміння, мов зноровлений бугай" [15; т.22; с.208]. Для окремих персонажів він

має ще й ознаки апокаліптизму. "Чи кара Божа? Чи доведеться загинати?" – риторично запитує розповідач.

Великий шум символізує й суспільну активність селянства після знесення панщини: "Але-бо й по селах, по хатах, по церквах і коршмах, по душі народу йде шум не легший, як отсей шум розшалілої природи. Метушаться села, скрізь ідуть суперечки, сварки й лайки, залягає в душах якась глуха ненависть, вибухають, як ракети, дикі погрози і лунають від села до села" [15; т.22; с.208].

Символ *великого шуму* можна трактувати й як вічний і постійний природний колообіг. Відлік наративного часу повісті розпочинається на Різдво ("як почало о Різдві, то отсе вже минув і Великдень, а шум хоч би на хвиличку втих" [15; т.22; с.208]. і завершується тоді ж ("А другого дня велично зійшло сонце, радісно роз'яснилося небо, тріумфом задзвонили дзвони по церквах на знак і на честь великого свята" [15; т.22; с.314]. Слід, крім того, зазначити, що стосунки між персонажами твору вимірюються часто саме *природністю* їхньої поведінки: "Він (о.Квінтіліан – М.Л.) завидував тому мужикові (Дум'якові – М.Л.), якого життя складається так просто й натурально, хоч при тім так виїмково й цікаво" [15; т.22; с.264]; "Природа подала свій голос, тиснучи парубків до дівчат і дівчат до парубків" [15; т.22; с.269]; "Галя сиділа серед свашок і слухала їх пісень та оповідань, та з-посеред молодезі частіше й частіше лунали сороміцькі пісні, безсоромні, смілі, пластичні і оригінальні, та при тім наївні і чисті у своїй натуральності" [15; т.22; с.275-276]; врешті, епізод із убивством Годієри: "Та тут сталося щось дивне, хоч зовсім натуральне" і "те, що сталося на їх очах, було таке нагле, незвичайне, а при тім таке натуральне, як якась елементарна поява, вроді громового удару" [15; т.22; с.306]. Таке значення символу тісно пов'язане з проблемою імморалізму, про яку вже йшлося вище. Водночас природність людського існування випрозорює аксіологію автора: його осудові не підлягають ні Дум'як, ні Женья, хоч вони, по суті, є вбивцями. У межах цієї аксіології природність людського існування набуває сенсу певної ідеологеми: хто натуральний, той щасливий (Дум'як, Галя); доводиться страждати тому, хто відступає від отого натурального ходу життя (Женья, Квінтіліан, Годієра). Збагнув це і пан Субота, тому й помирився з Дум'яком, тому й пригостив усю грушатицьку громаду, тому й уклав із нею "план викупу сервітутів".

Великий шум – це також містичний оргіастичний первень у природі, а разом з тим у естві індивідууму й соціуму. "Над'їхала осінь, вельможна пані, багата хазяйка [...]".

Сади, ще недавно обтяжені плодами, звільна позбуваються їх, осипаються з листя і доливають свій шум до широкого моря меланхолії, що розлилося над усією країною.

Тільки люди не чують тої меланхолії. Вони бадьорі, ситі і горді щасливо перебутою працею, обсмалені літніми спеками та повні гордоців і самозадоволення на вид тих багатих скарбів, видертих із рук природи.

Чути веселі вигуки, срібні реготи дівчат та шепоти лицання, – починається той новий великий шум ситого і п'яного життя, так характерний для нашого села" [15; т.22; с.284-285]. Можемо ствердити, що і зображення сцени шлюбної

ночі, і детальний та розлогий опис весілля Галі Суботівни й Костя Дум'яка – не випадкові. Обидва наративи виконують антитетичну функцію, символізуючи відповідно дисгармонію й гармонійне поєднання у статевих стосунках. Характерним є й відповідне зображення цих епізодів: повна відвертість статевого акту у першому випадку й делікатні натяки – у другому.

Великий шум – це й символ смерті. Пригадаймо візію кривавого ока, що її бачить пан Субота. Одрозу за нею – й його рефлексії з цього приводу. “Пізнав, що се таке! Се смерть їде до нього своєю бричкою і своїми демонськими кіньми з кровавими очима” [15; т.22; с.312]. Субота переживає пароксизм жаху. Смерть, окрім того, застає на сторінках повісті отця Квінтіліана, Годієру, графа Ошустовського.

Із символом *великого шуму* пов'язані інші символи повісті. Насамперед – *релігійно-календарні* (Різдво, Великдень, Провідна неділя). Різдво, як уже мовилося, – хронологічний початок і кінець твору. Саме перед Різдвом, на Святвечір, до господи Антонія Суботи прибуває його донька Женя (Євгенія). До слова, 24 грудня за старим стилем (6 січня за новим) – день мучениці Євгенії. На Провідну неділю, після віча у коршмі, раптово стихає *великий шум*: “Всі аж роти пороззявляли, і ніхто не міг сказати слова. Як то? А вітер? А той шум, що завивав у берегах Грушівки зойком конаючого? А те стогнання, що доносилося з лісу, як стогнання вола, живцем рваного медвежими лапами? Ні, ані духу не чути” [15; т.22; с.219-220]. Релігійно-календарні символи вводяться у тканину повісті в найбільш композиційно важливі моменти. І не випадково. Згідно з народними віруваннями та обрядовою релігійною філософією Різдво, Великдень, Провідна (Томина) неділя символізують родинну єдність, а також поєднання світу живих і світу померлих, земного і трансцендентного вимірів буття. Релігійно-календарні символи, таким чином, дали письменникові змогу “ввійти” у систему взаємовідношень між речами та явищами видимого й невидимого світів. “Відповідності всього до всього іншого, – на думку Б.Рубчака, – існують у “засвітах”, у надреальному бутті, до якого має ключ тільки чарівнича уява поета, нагороджена своєрідними спіритуалістичними силами. “Поет-чарівник”, “поет-маг” – це вже не романтичний пророк, а таки справжній медіум, який “викликає” відповідності парапсихологічним зусиллям” [14; с.21].

Цій самій меті служать і символи *кривавого ока*, *четвірки коней*, що *наближається беззучно*, *привиду покійника*, які найкраще прояснюють зв'язок між реальним і потойбічним і які до пеної міри затирають межу між двома вимірами людської екзистенції.

Одна фраза “Великого шуму” натякає на ще один символічний вимір: “Якби не той холодний вітер, що реве над селом, [...] то село Грушатичі можна би вважати земним раєм” [15; т.22; с.210]. С.Аверинцев у словнику “Софія – Логос” твердить, що поняття “рай” здебільшого визначається як сад, місто; небеса. Перші два значення “еквівалентні як образи простору, відусіль відгородженого і умиротвореного, прихованого, впорядкованого і прикрашеного, обжитого й дружнього до людини – на противагу “темряві зовнішній” (Матв.; 22; с.13), хаосу, що лежить за стінами” [1; с.147]. Зіставлення Грушатич із раєм у повісті Франка справді виглядає доречним. Читаймо уважно: “По обох боках

річки розсілося велике підгірське село Грушатичі. Хати, по шнуру збудовані біля гостинця, тонуть у грушевих та яблуневих садках, та друга половина села, за річкою, розкидана по рівнині, де кому злюбилося, виглядає як ряд букетів, розсипаних по мураві". І далі: "Положене в плодючій долині, з трьох сторін обведене не дуже високими горами, що, опираючися о могутню стіну Ділу від заходу, з двох боків, на північ і на захід, обхопили село великим амфітеатром, мов велетенською зеленою підковою, воно (село – М.Л.) тепер тулиться в своїх садках, що задля спізненої весни тільки що покрилися сріблястими бруньками" [15; т.22; с.210]. Вище вже йшлося про рух сюжету повісті від хаосу, невпорядкованості (на різних вимірах) до гармонії, майже ідилічності. Грушатичі (читай: Нагуєвичі), як свідчить наведений уривок, – не лише місце, де відбуваються події твору, а й своєрідний прообраз раю, тісно пов'язаний із символом великого шуму. Слід зазначити що туга за раєм відчутна в повісті досить виразно. Ось він у видіннях пана Суботи: "Та чимраз частіше з-поза тих понурих уяв виринало в його душі щось інше, мов безмежна панорама якогось далекого, сонцем залитого і пахошами надиханого краю. А по тім краю, як богиня по раю, ходить якась жіноча постать, осяяна рожевим блиском, заслонена золотим, ледве прозірчастим серпанком, ходить тихо і звільна поводить руками, простягає їх до нього, до свого батька" [15; т.22; с.310]. Останні слова і подальший монолог пана Суботи співвідносять постать богині, що ходить по раю, з образом Жени. Сама ж графиня у листі до батька конотує себе з іншим станом: "Те, що було властиво змістом мого пекельного (се слово підкреслюю) життя, лишилося для тебе зовсім чужим і невідомим" [15; т.22; с.292]. Односторонній діалог Суботи, звернений до доньки, виявляє пана як справжнього медіума: в наступному епізоді Женья повертається в батьківський маєток Різдваної ночі в образі чорної дами. У фінальній сцені вона разом із Галею прислужували селянам на частуванні, що його організував пан Субота. Фінал справді майже ідилічний; досягнуто повної гармонії у природі, суспільстві й у душах персонажів. Така кінцівка твору випрозорює, на наш погляд, Франкову тугу за ідилією – особисту, суспільну, космічну.

Символічним виглядає й ім'я персонажа. Дідича села Грушатичі впродовж усього твору йменують "пан Субота". Лише один раз в офіційному документі він підписується іменем "Антоній Свобода". Із втратою справжнього імені дідич втрачає й набагато більше – свободу, природність та органічність власного існування у соціумі. Вільний, очевидно, не той, кому дано владу вершити людські долі. Свобода, отже, тісно пов'язана з природністю існування (про що йшлося вище), а відтак опосередковано з символікою *великого шуму*. Можна ствердити, що проблема свободи людини і соціуму – одна з основних у творі. На це кілька разів відверто чи натяками вказує сам І.Франко. "З усіх боків якісь могутні кліщі обхоплюють їх (селян – М.Л.) і грозяться стиснути їх наново, ще поки вони й засмакували гаразд дарованої свободи. Дарованої! Еге-ге, чекай такої волі!" [15; т.22; с.227]. "Руського хлопа й на свободі б'ють, – каже пан Субота. – Він не доріс до свободи, любить ярмо так, як батіг" [15; т.22; с.248]. Донька дідича Галя – "зовсім свободна й самостійна в кождім своїм руху, в

кождім слові" [15; т.22; с.251]. І, нарешті, Женья зізнається батькові у власному злочині: "То був мій розвід. Так море дало мені свободу" [15; т.22; с.317].

Уже доводилося говорити про те, що проза І.Франка кін. ХІХ – поч. ХХ ст. тяжіє до глобальної проблематики, зокрема до з'ясування природи добра і зла у світобудові, місця людини у системі вселенських координат. Дати відповіді на подібні запитання значною мірою допомагають твори з насиченою символікою; твори, які, природно, відходять од авторської позитивної аксіології, "заглядаючи" в ірреальне, потойбічне, вдаються до містики ("Хмельницький і ворожбит", "Терен у нозі", "Як Юра Шикманюк брів Черемош", "Неначе сон"). "Великий шум" – органічне продовження світоглядних та естетичних пошуків письменника, своєрідний підсумок його "прозового" шляху. Завдяки складній і динамічній системі символів, яка тяжіє до невичерпності семантики, завдяки химерному зчепленню і перетіканню їхніх значень, завдяки примхливій і суб'єктивній системі відповідностей між речами, явищами й поняттями, характерній для символістського твору, можемо реконструювати принаймні кількарівневу структуру світобудови. Рівень суспільства (соціуму, із сім'єю включно); рівень індивідуальності з її багатовимірним внутрішнім складом; рівень природи; рівень метафізики; космічний рівень – ось певно неповний їх перелік. Кожен із них також неоднозначний у своїх вимірах. Між ними існує отой, доступний лише генієві митця, зв'язок, що прихований у символах. "Сама структура символу, – розмірковує С.Аверинцев, – спрямована на те, щоб занурити будь-яке окреме (приватне) явище у стихію "первоначал" буття і дати через це явище цілісний образ світу" [1; с.154]. Життя і смерть, Ерос і Танатос, рай і пекло, сього – і потойбічне, реальне й ірреальне, метафізичне, людина, природа, соціум і космос, глибоко індивідуальне й громадське – все це своєрідно поєднано у Всесвіті, модель якого й виводить у своєму творі І.Франко. Ця модель – у перспективі й водночас у сьогоденні, вона позначена гармонійними стосунками між усіма частками світобудови й промовляє про авторову тугу за гармонією в ній.

Повість "Великий шум" передбачає іншого читача: вона апелює не лише до логіки сприйняття, а й до асоціативності мислення; вона здатна сугерувати найтонші нюанси відчуттів (зокрема болю, жаху, тривоги) і вимагає від нього адекватної реакції. Символістський твір завше, на нашу думку, сповнений суперечності: намагаючись декодувати за допомогою системи символів складні взаємостосунки між явищами, речами, станами у Всесвіті, він витворює власний езотеричний світ, часто складніший від первісного, змушує читача вдаватися до складних інтерпретацій, "вживатися" у символіку тексту, "відкривати" чуттєво-емоційну сферу рецепції.

1. Аверинцев С.С. Софія – Логос: Словник. – К., 1999.

2. Адорно Т. Теорія естетики. – К., 2002.

3. Галод Р. Синтезуюча здатність як головна риса творчого методу І.Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Зб. наук. праць Міжнар. конф., присв. 150-річчю засн. кафедри укр. словесності у Львівському ун-ті. – Львів, 1999. – Част.1.

4. Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн.1: Рід Якова. – Львів, 2000.

5. Горнфельд А. Символисты // Брокгауз Ф., Ефрон И. Энциклопедический словарь. – СПб, 1900. – Т. XXIX-A.
6. Грушевський М. Історія української літератури. В 6 т. 9 кн. – К., 1993. – Т. I.
7. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.
8. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. – К., 1995.
9. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк, 1998.
10. Мочульський М. Іван Франко. Студії і спогади. – Львів, 1939.
11. Наливайко Д. Про співвідношення "декадансу", "модернізму", "авангардизму" // Слово і час. – 1997. – № 11-12.
12. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997.
13. Пастух Т. Печать недужого духу в повісті І. Франка "Великий шум" // Українське літературознавство. – Львів, 2001. – Вип. 64.
14. Рубчак Б. Пробний лет (Тло для книги) // Розсипані перли: Поети "Молодої Музи". – К., 1991.
15. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976-1986.
16. Хоткевич Г. Літературні враження // Літературно-науковий вісник. – 1909. – Т. 45. – Кн. 2.
17. Чубинский П. П. Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край: Материалы и исследования. – СПб, 1872. – Т. III.

"THE GREAT NOISE" BY IVAN FRANKO: TOWARDS THE POETIC OF MODERNISM

Mykola Lehkyi

*Ivan Franko National University of Lviv Philology Department
Universytetska st., 1, UA-79000 Lviv, Ukraine*

The article researches the features of modernism of Franko's works, specifically his story "The Great Noise". The author analyses the origin of Franko's modernism too.

Key words: modernism, symbolism, symbol, naturalism, synthesis.

Стаття надійшла до редколегії 15.06.2001
Прийнята до друку 14.10.2001

УДК 821.161.2-312.4.09"18"(092)І.Франко

ТИПОЛОГІЯ ПЕРСОНАЖІВ-ЗЛОЧИНЦІВ У ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА

Алла Швець

*Львівське відділення Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України
вул. А. Міцкевича, 5, 79005 Львів, Україна*

Статтю присвячено дослідженню і класифікації психологічних типів-злочинців у прозі І.Франка. В основі запропонованої типології – особливості психічної природи особистості, її характеру та мотивація поведінки.

Ключові слова: тип, злочинець, проза, характер, психологія.

Художній типаж персонажів-злочинців (художнього суб'єкта творів з кримінальним сюжетом) у Франковій прозі досить різноманітний, бо кожен з них репрезентує певний людський характер, соціальний статус, спосіб поведінки, мотиваційну сферу вчинків. Відтак, зображаючи той чи той тип переступника, письменник намагається не лише показати строкатість психологічних різновидів особистості, а й простежити в їхній характеристиці певну суспільну, людинознавчу, морально-етичну проблему, закорінену передусім у проблеми окремого індивіда.

Франкове розуміння правопорушення ґрунтувалось на теорії нової на той час кримінально-антропологічної школи, серед представників якої були М.Бенедикт і Ч.Ломброзо. У статті "Моральні типи", пропагуючи основні ідеї цієї школи, Франко пропонує оцінювати злочин не лише на основі його дефініції, а виходячи з тих постулатів антропологічної криміналістики, які формулює М.Бенедикт: "у з'ясуванні злочинів і заходів щодо їх зупинення виходити передусім з самої суті злочину, який є нічим іншим, як лише виявом психології злочинця" [9; с.149]. Таким чином, велику увагу Франко звертає на особистість самого правопорушника, його психічну конституцію та характер.

В основу класифікації художніх типів переступників, представлених у Франковій прозі, покладено особливості їхньої психічної організації, характеру й мотиваційної сфери злочинної поведінки. Майже всі ці персонажі відзначаються винятковими психічними ознаками, тому маємо підстави говорити про певний рівень "акцентуації" (термін К.Леонгарда) характерологічних рис у багатьох Франкових переступників. За словами німецького психолога, "акцентуація – це, в основному, ті ж індивідуальні риси, але котрі мають тенденцію до переходу в патологічний стан" [3; с.17].

Одним з типів персонажів-злочинців, досить поширеним у прозі письменника, є так званий *меркантильний тип*, представники якого здійснюють свої

злочини задля матеріальної наживи, корисних власницьких інтересів. Окрім властивої цим злочинцям скупості й жорстокості, вони володіють проникливим хистом для всіляких афер, діючи за певною злочинною стратегією.

Яскравий художній приклад меркантильного типу – Олімпія Торська та її син Адам (“Основи суспільності”). Визначальною рисою психологічної поведінки Торської є її “демонстративність”. Як зауважує К.Леонгард, особливості демонстративних реакцій “пов’язані з усвідомленим або хоча б частково усвідомленим стремлінням до чого-небудь” [3; с.43]. Олімпія дуже добре усвідомлює свої меркантильні бажання – отримати чималу суму заощаджених грошей отця ДЕРЕВАЦЬКОГО для залагодження власних господарських та приватно-інтимних справ сина. Для реалізації цих афер графиня будує далекосяжні плани, хитро продумуючи усі етапи підступної комбінації, в основі якої лежить намагання різними способами задобрити свою жертву. Властиво, “демонстративність” Торської виявляється в умінні швидко перевтілюватись, змінювати ролі, демонструючи щоразу різні, вигідні для її афер, людські маски: спершу вдає чуйну й добру господиню, що опікується самотнім, майже німічним священником, а після категоричної відмови отця віддати гроші, в тій жінці, “що досі все являлася перед ним дамою, м’якою, ніжною, вищою істотою, він [о.Нестор – А. Ш.] уперве почув існування звіра, хижої бестії <...>” [8; т.19; с.210]. Іншу маску благородної пані Олімпія демонструє гостям, намагаючись показати “у своїм домі скромну та тиху ідилію” [8; т.19; с.253].

Модифікацією ролі доброї господарки є поведінка Торської після злочину. Керуючись інстинктом самоохорони, Олімпія одягає маску наче переляканої, розчуленої страшним випадком добродійки, яка начебто намагається дошукатись причин страшного випадку, що стався в її обійсті, – насправді ж майстерно приховати сліди вчиненого злочину. За класифікацією М.Бенедикта, наведеній у Франковій статті “Моральні типи”, Олімпію Торську можна визначити як особу категорії “низької моральності” (“*Homme canaille*” – франц.), “які, проте, з різних причин не потрапляють до рук правосуддя. Вони уміють ужити на свою користь добрі й погані людські прикмети, вміють навіть використати найблагородніші моральні принципи як гасла для досягнення найгіршої мети. Характерною рисою їхнього морального обличчя є непохитний егоїзм і непорядність” [9; с.150-151].

Визначальною ознакою в графининому психологічному механізмі є ізолюваність від оточення, що спричиняє її песимістичну настроєвість, невротичність, а також стає основною формою взаємин з людьми. Вороже ставлення Олімпії до людей в окремих випадках доходить до яскраво вираженої мізантропії, породжуючи в її психіці цілий комплекс фобій – Олімпія боїться жити серед людей. “Вона не довіряла нікому з тих людей, що її окружали, знала, що всі її ненавидять, що ніхто її не любить і добра їй не бажає, і жила між ними, мов у лісі між дикими звірами <...>” [8; т.19; с.158]. Така форма контакту з людьми уви-разнює акцентуованість характеру Торської, властиво, її ненависті й жорстокості.

Психологічний тип Адама Торського вибудований за прийомом “взаємодоповнюючого контрасту” [5; с.114]. відносно образу його матері. Якщо Олімпія наперед продумує всі етапи своїх злочинних афер, зважаючи найменші обставини і прагматично проєктуючи наслідки злочинів на майбутнє, то для

Адама на першому місці була не думка, а враження, хвиловий імпульс, бодай швидкоплинне, одномоментне відчуття розкоші життя. “Дбати про далеке майбутнє, укладати якісь хитрі плани – не було його ділом: він ловив момент, не дбаючи про те, що той момент сплодить і до якого кінця доведе” [8; т.19; с.220]. Виразно контрастує з психомоделлю матері й поведінка Торського після вчиненого злочину, в якій виявляються риси “тривожно-застрахованої особистості” [3; с.309]. З одного боку, ці люди прагнуть самоутвердження, а з іншого – боягузливі і невпевнені в самих собі, що, як правило, не дає їм змоги досягати мети, реалізовувати задуми або призводить до швидкого викриття їхніх злодіянь.

Модифікацією меркантильного типу злочинців у Франковій прозі є так званий *авантюрний* тип, найяскравіше втілений в образах своєрідного злочинного дуєту – Шварца й Шнадельського (“Перехресні стежки”). Злодійська біографія Шнадельського досить подієва й різноманітна (від судового службовця до народного “адвоката-злодія”), за нею постає тип професійного шахрая, котрий щоразу винаходить нові шляхи для досягнення своїх прагматичних цілей. А коли комерційна кар’єра селянського псевдоадвоката зазнала краху, Шнадельський об’єднується з досить впливовим, хитрим і професійним злодієм Шварцом, який стає ініціатором усіх наступних планів цієї злочинної спілки. На противагу Шнадельському, Шварц є злочинцем більшого “калібру”: його не задовольняють малоприбуткові афери, й він намагається провадити своє ремесло тільки задля великих фінансових розрахунків. Одним з таких способів було пограбування найбагатшого місцевого “жида” Вагмана, що закінчилося трагічною смертю жертви, а для хитрого й мстивого Шварца – омріяною можливістю виїхати за океан. На думку Т.Пастуха, Шварц репрезентує “найвищу психічну організацію злодійського типу у всій романістиці Івана Франка” [5; с.67].

Психологічний тип Шнадельського, який виразного контрастує з психомоделлю Шварца, виявляє вже згадані риси “тривожної” особистості. Після вчиненого злочину Шнадельський не витримує важкого психічного випробування свідомості й, у всьому зізнавшись, накладає на себе руки.

Іншим представником авантюрного типу є Невеличкий (“Петрії і Довбушуки”). За авторською характеристикою, “найзнаменитішою чертою його характеру була якась непізнанна, змійна хитрість і лагідність средств, котрих уживав, но, досягнувши свою ціль, він ставав не раз свиріпим і диким” [8; т.14; с.87]. В образі Невеличкового Франко подав приклад одноцільного злодійського типу, еластичного й непоступливого характеру і водночас дуже небезпечного своїми хитрими й підступними аферами.

У Франковій прозі нами виокремлено ще один тип злочинців – *патологічний*. Письменник намагається показати, як некеровані пристрасті, ситуація затьмареної свідомості приводять людину до несвідомого вчинення злочину та небачених форм жорстокості. Усіх представників патологічного типу у творах Франка можна охарактеризувати як “застраховано-збуджених особистостей” [3; с.305], для яких властива “патологічна стійкість афекту” [3; с.74]. Влада егоїстичного темпераменту робить цих злочинців злопам’ятними й мстивими. Вони образливі, імпульсивні й легкозбуджувальні.

Вражене самолюбство Барана ("Перехресні стежки"), спричинене зрадою дружини, спонукало його помститися невірній жінці, яку в припльиві імпульсивних реакцій Баран втопив у річці. Спалахи безпричинної жорстокості Прокопа ("Панталаха") штовхнули його до страшного братовбивчого злочину. У поведінці такого типу патологічних особистостей вирішальними є не розсудливість чи логічна мотивація вчинків, а потяги, інстинкти, неконтрольовані емоції й пристрасті, так звана акцентуована емотивність.

За визначенням М.Бенедикта, Прокіп й Бовдур належать до типу "здегенерованих осіб (виродків)", "психічна сутність яких від народження виявляє настільки глибокі прогалини у розумовій та емоційній сферах, у сфері стимулів і гальмуючих психічних уявлень, що вони зовсім не можуть опиратися злочинам, коли лишень потрапляють в обставини, які сприяють злочинним діям. Ця група переважно постачає злочинців найтяжчої категорії" [9; с.152], про що свідчать особливо жорстокі форми їхніх злочинів.

Окрім спалахів дикої пристрасті, схильності до жорстоких вчинків, цьому типові злочинців властива і депресивна настроєвість. У рефлексіях Бовдура вона проявляється через сумні затаєні спогади про щирого друга та ніжну кохану дівчину, "бо вони обоє силою контрасту споріднені з його душею, доповнюють її" [8; т.15; с.152]. Депресивність Барана викликана його нав'язливими бажаннями повернути загинулу дружину.

Найбільш психологічно ускладненим у цьому злочинному типажі є, на нашу думку, постать Бовдура. За письменниковою характеристикою, Бовдур – "різка, самолюбна, дика, немов кільчаста натура" [8; т.15; с.151]. Ця "кільчастість" виявляється у циклічності його психопочуттів, у спонтанному процесі наростання й зміни емоційних реакцій. Проте психологічний тип Бовдура Франко не лише окреслює як винятково патологічний, а й показує мотиваційний аспект його психічної організації. Тим-то на Бовдурів злочин автор пропонує дивитись не як на явище побутового, розрахункового криміналу, а як на складний, навіть трагічний, людський феномен.

Внутрішній корінь Бовдурового злочину – це почуття ізоляції, відірваності від світу і людей, властиво, той, за словами Франкла, "екзистенційний вакуум" [7; с.126], в якому опиняється людина, позбавлена усіх життєвих радостей, приречена на вічну самотність і голодне існування. Невипадково в особі кожної, навіть доброї, людини, Бовдур звик бачити лихих людей. Ситуацію психічного аутизму значно спровокувала соціальна біографія злочинця – його роль вічного наймита і приبلуди. У відомому внутрішньому діалозі злочинця, властиво діалозі з приводу мотивів злочину, представлена своєрідна теорія переступу самотньої, відкинутої всіма людини. Для Бовдура цей злочин стає не лише матеріальною спонукою, а й вирішенням онтологічної проблеми життєвої невлаштованості, а згодом й усвідомленням людської сутності. Відчуття відмежованості від світу зла і несправедливості, закорінене в глибині Бовдурової душі, після злочину виступає назовні.

Явище психопатології Франко намагався осмислити як у контексті біологічної організації людини, через фізіологічну мотивацію поведінки, так в аспекті її соціальності, подивитися на патологічну особистість не лише як на певну

аномалію, проблемний тип, а й як на складну внутрішню трагедію людини, в якій акумуляція різних душевних переживань спричиняє вибухи звірячої жорстокості. Про це, зокрема, писав С.Єфремов: "Франко не так цих людей судить та гудить, як вияснює, чому вони саме такими, а не іншими поробились; з нього не так суворий та немилосердний суддя, як люблячий учитель, що тільки показує на негативних прикладах, як люди відхиляються від нормальної людської натури" [2; с.151].

До *розбійницького* типу персонажів-злочинців у творах Франка належать постаті Семка Тумана ("Лель і Полель"), Флавіана ("Оповідання про розбійника Флавіана"), діда Гарасима ("В тюремнім шпиталі"). Перипетії злочинної долі розбійників вибудовуються за однотипним життєвим алгоритмом: шлях злочину і гріхів – подієва ситуація, своєрідний морально-етичний перелом у свідомості – катарсис.

Історію морального падіння й втрати єдиного зв'язку зі світом, складну драму внутрішніх суперечностей у долі Семка Тумана та діда Гарасима письменник представляє у сповідальному слові колишніх злочинців. Так прочитується символічна притча про розбійника.

"Оповідання про розбійника Флавіана" можна розглядати як логічне вкраплення (властиво, як композиційну зав'язку) у сюжет попередніх творів про розбійників Семка й Гарасима. Флавіан постає своєрідною біографічною експозицією цих типів.

Сюжетні й внутрішньо-психологічні колізії життя обох розбійників (Семка і Гарасима) об'єднані мотивом скарбу, досить поширеним у світовій літературі. Символічний образ скарбу у Франкових творах позбавлений містичності, а є, властиво, засобом амбівалентної характеристики персонажів, показуючи їхню психологічну еволюцію. Таким чином образ скарбу у творах зазнає певних модифікацій: спершу – це матеріальна категорія, яку ціною злочинів і жорстокості прагнуть здобути злочинці. На схилі життя, для знесилених внутрішньою тривогою й докорами сумління колишніх переступників, цей скарб є мовби духовим спасінням. Тому переступники прагнуть використати його для добра й справедливості, як мізерну компенсацію за колишні гріхи. Інша модифікація образу – це скарб-тягар, який усе життя несуть на плечах переступники, й лише в нащадках, молодому поколінні, знову зазнаючи художньої модифікації, цей образ набуває свого ідеального символічного наповнення – це скарб душі, чистого сумління й високої моралі. Так реалізується концептуальний у прозі письменника мотив переродження розбійника.

За психологічними ознаками дуже близький до патологічного *садистичний*, або *деструктивний тип* персонажів-злочинців. Репрезентантами цього типу у Франкових творах є Валер'ян Стальський ("Перехресні стежки") та Олекса Довбушук ("Петрії і Довбушуки"). Схильність до садистичних вчинків простежується і в Довбушукових синів.

Найприкметнішою рисою садистичного типу є руїницька енергія, що проявляє себе в усіх способах поведінки переступника: своїми злодіяннями Довбушук руйнує сім'ю, рід, заповіт предків (використати Довбушів скарб для загального добра і згоди), руйнує цілісність і спокій роду Петріїв і врешті,

наприкінці роману, духово й фізично руйнує себе. Деструктивний інстинкт Стальського проявляється у його звірячому ставленні до дружини – зруйнувавши в самому зародку гармонію та щастя своєї сім'ї, Стальський тільки тим і живе, що придумує різні способи знущання над жінкою. Патологія характеру Стальського виявляється в психічній сфері його інтересів та схильностей – у деструкції усього людського. Він лицемірно топче усе, що не підпадає під його життєву філософію.

Психологія садизму, за Франковим психоаналітичним дослідженням, породжена ірраціональною ненавистю, закоріненою в самому характері людини. У свідомості Стальського ця ненависть є абсолютною. Така людина є наче мертвою, бо постійно переповнена бажанням завдати комусь болю, страждання, у її душі відсутній потяг до прекрасного. Ненависть стає акцентуованою характерологічною константою і в психіці Олекси Довбушука. Психологічні витки Довбушукового характеру еволюціонують як різні прояви цієї ненависті.

Внутрішньо складним у злочинницькому типажі Франкових творів є *імпульсивний тип* переступника. Ця імпульсивність виражена як на емоційному рівні психіки, так і в мотиваційному аспекті злочину. Чи не єдиним представником цього типу є Регіна Твардовська ("Перехресні стежки"). Психічна конституція Регіни має риси "дистимічної особистості" – "за натурою серйозної і звичайно зосередженої на темних сумних моментах життя значно більшою мірою, ніж на радісних" [3; с.120].

За вироком долі Регіна стала живою власністю деспотичного чоловіка, проте вона навіть не робить спроб змінити свого життя і, змирившись з долею, покірно зносить усі знущання. У свідомості Регіни міцно закладені категоричні патріархальні поняття сімейної субординації, і тому вона керується не голосом серця чи інстинкту, а нормами традиційного подружнього закону, отож вона не може переступити шлюбної присяги. Проте приховані справжні почуття Регіни щоразу сильніше виходять на поверхню її емоційних станів, спричиняючи складні суперечності і внутрішні докори за власну пасивність і невміння боротися за своє щастя.

Розполовиненість внутрішньої структури Регіниної психіки зумовлює конфліктність двох рівнів її буття – покірного терпіння й прагнення духовного вивільнення. Останнє бажання, стаючи підсвідомим мотивом, виявляє себе в афектованих реакціях, що спричиняють імпульсивний злочин Регіни: у стані божевілля вона вбиває свого ненависного чоловіка. Проте у Регіниному злочині ці мотиви трансформуються у підсвідомий рівень, перебувають десь на маргінесі її свідомості, а керує цим напівбожевільним вчинком лише яскраво виражена експресія, котра після довготривалого пресу свідомості вивільняється назовні. Тут можна говорити про парадоксальний імпульсивний злочин, жорстокі форми якого суперечать внутрішньому – доброму, меланхолійному й чутливому – укладові психіки Регіни.

Найпоширенішим типом злочинців у Франкових творах є *ситуативний тип*. Від попередніх ці персонажі відрізняються ситуацією, що привела їх до злочину. У психологічному складі цього типу відсутні акцентуовані риси чи

інші патологічні феномени, натомість існує надзвичайно складна психомотивація поведінки.

Один із представників ситуативного типу злочинців – Анеля Ангарович (“Для домашнього вогнища”). За психологічною характеристикою К.Леонгарда, Анеля – “гіпертимічна особистість” [3; с.116], якій властиві оптимістичний погляд на життя, піднесена настроєвість, потреба активної діяльності, задля досягнення успіхів, комунікабельність і товариськість.

Щоб утримати домашнє господарство, Анеля стала співницею Юлії Шаблінської у ганебному, зате прибутковому промислі – торгівлі живим товаром. Так окреслюється мотиваційна ситуація злочину. З іншого боку, злочинну діяльність Анелі письменник мотивує її виховним укладом, умовами достатку й розкоші, до яких вона звикла. Отже, в мотиві Анелиного злочину ситуація матеріальна накладається на внутрішньо-психологічну, ускладнюється конфліктом між внутрішнім чуттям, прагненням спокою в родині й ситуативним бажанням легкого збагачення. Тому характер Анелі Ангарович розкривається на перехресті моральної і прагматичної площини.

Ситуацію Анелиного злочину ускладнює конфлікт внутрішніх суперечностей, любові й аморальності. Властиво, цей конфлікт у характері жінки узагальнюється до рівня етичної конфронтації. Тим-то риторичне запитання Ангаровича стає своєрідним запитально-психологічним лейтмотивом Анелиного характеру: “Любов і бездонне зопсуття чи ж можуть жити в парі?” [8; т.19; с.81]. Але саме в любові до родини розкривається справжнє жіноче, материнське начало Анелі й виразно окреслюється трагізм цього жіночого образу.

За класифікацією Ч.Ломброзо, Анеля Ангарович належить до типу “випадкових злочинниць”, яким властиве “почуття покаяння, материнської любові” і які “швидко повертаються на шлях добра”. “Аморальність та зіпсованість випадкових злочинниць досягають порівняно незначного ступеня, і в них не відсутні душевні чесноти” [4; с.484].

Франко зображає своєрідний моральний закон, що існує в сім’ї Ангаровичів, за яким чоловік не стає співником, ба навіть не приховує злочинних справ дружини в такому прибутковому ремеслі, навіть за умови матеріального нестатку в родині. Внутрішня трагедія жінки-злочинниці – в порушенні цього закону сім’ї, у відчутті зради перед найдорожчими людьми. Тому в амбівалентному світі Анелиних бажань, у драматичному сплетінні конфліктів утверджується, хоч і страшною ціною самогубства, перемога добра, любові до сім’ї та людей.

Іншим представником ситуативного типу злочинців є Ганка (оповідання “Ріпник”). Ситуація вчиненого нею злочину мотивована бажанням позбутися своєї суперниці Фрузі. Скориставшись непритомністю фізично слабшої дівчини, Ганка зіштовхнула її у глибоку яму з кип’ячкою. Певними імпульсами цього ситуативного злочину були обставини: нічна пора, непритомність Фрузі, безлюдне місце. А з іншого боку, егоїстичне бажання Ганки будь-якою ціною досягти задуманого (зокрема любові Івана), її безчуттєвість, грубість натури, допомогли скористатись цими обставинами, дозволили злочину відбутися. Реакцією на

жорстокість вчиненого вбивства стали Ганчині докори сумління, страхітливі нічні видіння, фізичне виснаження і врешті – смерть.

До ситуативного типу злочинців належить і Женья (повість “Великий шум”). Ситуація Жениного злочину (вона стає замовником убивства чоловіка) виникає на тлі матримоніальних стосунків. Атмосфера постійної домашньої тиранії, в якій жінка є лише предметом використання, змушують Женю до екстремальних дій. З допомогою гондольєра, який вбиває розпусного графа, вона вирішує проблему власної свободи, своєрідного неофіційного розлучення.

В поведінці, властиво, в генезі Жениного злочину, домінантною стає “біологізація психологічних мотивувань” [1; с.116]. Наслідки першої шлюбної ночі по суті спричинили ситуацію кризи сімейних стосунків, ізоляцію, відчуження подружжя: Женья замикається в своїх переживаннях і задумах, а граф – у розвагах з повіями. Саме цей конфлікт, заснований на психологічній, етичній, темпераментній, біологічній несумісності подружжя, стає прецедентом злочину.

За психологічною характеристикою, Женья є певним антиподом Регіни Твардовської. Регіна приходить до злочину в несвідомому стані, в апогеї екзальтованої імпульсивності, а до того вона, пасивно замикаючись у собі, примирюється зі ситуацією. Женья дієвіша й рішучіша – все сплановує завчасу. Це егоцентрична особистість, не здатна підпорядковуватися й миритися з обставинами. Тому, коли виникає певний дискомфорт, фізичний чи психологічний тиск, вона його ліквідує.

Ознаки відразу двох типів – ситуативного й патологічного – виражені в характері Напуди (“Микитичів дуб”). Сімнадцятирічна дівчина – жертва зґвалтування, – вбиває свою шойно народжену дитину. Патологія Напудиної психіки має латентний характер: проявляється назовні (активізується) лише в певній ситуації. Психологічна мотивованість страшного злочину Напуди ускладнюється ще й біологічним моментом: автор акцентує увагу на проблемі ще не цілком сформованої психіки, інфантильної свідомості. Напуда опиняється у своєрідному комунікативному, просторовому вакуумі й не може подолати життєвих труднощів, психологічно здолати внутрішню трагедію.

Інфантильна психіка Напуди, риси її дитячої свідомості й сприйняття проявляються лише на емоційному рівні, де приховано зринають дитячі мрії, миготять цікаві образи казок. У реальному бутті Напуда вже давно перестала бути дитиною, адже чудовий світ дитинства недоступний їй ще від народження. Вона стає жертвою у свавільному й жорстокому світі дорослих, який не приймає її, а лише підло використовує дитячу працю й молоде тіло. Тому в злочині Напуди, попри тлумачення його як патологічного феномена, вчиненого в несвідомому, особливо експресивному стані, можна віднайти й набагато глибші внутрішні мотиви: Напуда вбиває своє немовля, щоб позбавити його тих страждань і мук, яких зазнала у цьому світі вона сама.

Модифікацією ситуативного типу злочинців є тип злочинця-месника, найяскравіше окресленого в образах братів Басарабів та Прийдеволі (“Борислав сміється”). Характерною рисою мотиваційної поведінки цього типу є несвідоме уявлення про правоту своїх вчинків. У психології злочину месника виникають ніби два мотиви – істинний і уявний, усвідомлений і неусвідомлений.

Басараби живуть за принципом, що "всяка кривда мусить бути укарана, всяка неправда мусить пімститися <...>" [8; т.15; с.319]. Це дало підстави канадському дослідникові М.Тарнавському називати цих "мстивих робітників" "моральними еквівалентами Бовдура", котрі, як і Бовдур живуть "у тому ж матеріальному, утилітарному, практичному і аморальному світі. Їхня помста – це виключно прагматичне вирішення проблеми, інстинктивна реакція на несправедливість, яка була їм завдана" [6; с.490]. Тому Басарабів мало цікавить моральне значення їхніх вчинків.

Ідейний спільник Басарабів – Прийдеволя – людина емоційного темпераменту, надзвичайно щира й чутлива до людської кривди. Переживши трагедію смерті коханої, що сталася з вини касира-"жида", Прийдеволя у розпуці шукає порятунку від своєї біди у помсті, властиво, стаючи виконавцем ініційованих Басарабами злочинів.

Загалом дуже складно на основі такої психологічно строкатої типології цілісно окреслити загальний портрет людини-злочинця – художнього суб'єкта кримінальних творів І. Франка. Це швидше буде психологічний портрет суперечностей, де жорстокість межує з сентиментальністю, підступність і злість однієї людини суперечать духовому благородству іншої.

Через типологізацію персонажів-злочинців Франко зумів розкрити глибинну психологію людських вчинків, психічні механізми поведінки, показати суб'єктивний бік злочину. Властиво, Франко розширив амплітуду психологічного аналізу, показавши складність і мінливість людської психіки, схильність особистості до різних, зокрема й протилежних за моральним рівнем, учинків. Автор урізноманітнив таким чином характерологічний типаж персонажів новими проблемними типами.

1. Гасвська Л. Іван Франко. Романтизм, натуралізм, реалізм? // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – поч. XX ст. – К., 1991.

2. Сфремов С. Співесць боротьби і контрастів. Спроба літературної біографії й характеристики Івана Франка. – К., 1913.

3. Леонгард К. Акцентуированные личности. – К., 1989.

4. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. – Минск, 1998.

5. Пастух Т. Романи Івана Франка. – Львів, 1998.

6. Тарнавський М. Ідеалізм героїв Івана Франка // Літературознавство: Матеріали IV конгресу Міжнародної асоціації україністів. – К., 2000. – С. 483-493.

7. Франкл В. Человек в поисках смысла. – М., 1990.

8. Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К.:Наук. думка, 1979. – Т. 19. – С. 210. Надалі, покликаючись на це видання, в дужках вказуємо том і сторінку.

9. Франко І. Моральні типи (переклади з польської М.Данилюк і Т.Пастух) // Українське літературознавство. Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 2001. – Вип. 64. – С. 148-153.

THE TYPOFICATION OF CHARACTER-CRIMINALS IN FRANKO'S PROSE

Alla Shvets^{*}

*T.H. Shevchenko Institute of Literature Lviv Branch
A. Mitskevycha st., 5, 79005 Lviv, Ukraine*

The article is devoted to the investigation of the criminal types in Franko's prose. The typification of character-criminals on the base of psychological organization, humane temper and motivation of behavior is proposed.

Key words: type, criminal, prose, character, psychology.

Стаття надійшла до редколегії 17.07.2001

Прийнята до друку 14.10.2001

УДК 821.161.2-92.091:323.1"18"(092)І.Франко

ФРАНКО – ПУБЛІЦИСТ У КОНТЕКСТІ ІДЕЇ ДЕРЖАВНОСТІ

Степан Кость

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000 Львів, Україна*

Проаналізовано еволюцію ідей державності в українській політичній думці, приділяючи головну увагу поглядам І.Франка щодо згаданої проблеми.

Ключові слова: Іван Франко, українська політична думка, ідея державності.

І.Франко як публіцист, як діяч не був за життя харизматичною постаттю. Його погляди не завжди мали належну підтримку в українському суспільстві, іноді їх просто не розуміли, зважаючи на складність, глибину, неоднозначність того, що захищав І.Франко. Щось подібне сталося із його думками про політичну незалежність України, про ідеал самостійності. Усвідомивши суперечливість поглядів нашого видатного попередника, чий геній у повному обсязі так і не було визнано, можливо, ми зрозуміємо краще і кризу нашої державності на сучасному етапі.

Попередмінність періодів державності та її втрати протягом останньої тисячі років завершилася тим, що ідея державного самоздійснення втілювалася у відновлену державність наприкінці ХХ ст. Це століття стало для нас знаменним саме тому, що ідея державності знову пройшла всі етапи чи фази розвитку від її проголошення до реалізації. Як би ми не дивились на походження держави (державна як закономірний результат розвитку якоїсь нації, що означає: нація – це синонім держави – І.Лисяк-Рудницький писав, що нація – це колектив людей, які хочуть бути державою; держава як генетично зумовлена особливість, яку можна визначити як “державна в нас”, що раніше чи пізніше втілюється у певну державну форму; містичне розуміння держави, радше, сказати б, теологічне, як дару Божого, як результату Божого помислу; розуміння держави як наслідку еволюційного розвитку і поступу не лише якогось окремого етносу, народу, а навіть групи етносів, реалізація їхніх прагнень до вищої форми організації життя і упорядкування різноманітних сфер життєдіяльності і стосунків; хіба що не будемо брати до уваги теорію класового походження держави), ми переконуємося в одному: процес формування української нації невіддільний від ідеї державності. Щоправда, І.Лисяк-Рудницький застерігає від отождолення народу і нації, формування українського народу і формування української нації: на його думку, історія українського народу триває від передісторичних часів, а була завершена в першій половині I тисячоліття н.е., початки української нації треба

шукати щойно в Київській Русі [8; т.1; с.17-18], тобто на кілька століть пізніше після сформування українського народного (етнічного) колективу. Але це питання спеціальне, а суть проблеми в іншому. Нас цікавлять власне не стільки історичні традиції нашої державності, скільки тяглість, неперервність самої ідеї. Адже ця ідея не зникла із втратою державності у формі Київської Русі, Галицько-Волинського королівства, а частково, може, і Великого князівства Литовського, вона не зникла разом із попелищами програних битв доби Хмельницького, Руїни, Мазепи, а також після зруйнування Запорізької Січі і ліквідації залишків автономії України. Ця ідея продовжувала жити в історичній пам'яті народу, і це було важливим чинником, запорукою її відновлення, оскільки зовнішніх сприятливих умов (і в цьому трагізм українського історичного процесу), як правило, не було – “українську карту” завжди розгрітали і використовували інші держави лише в своїх інтересах. І.Лисяк-Рудницький заперечує тотожність народу і нації, але він ототожнює тяглість нації і державності, а існування нації зумовлює наявність держави. Щоправда, чомусь поляків не перестали вважати нацією після останнього розподілу. На нашу думку, не тому, що вони не втратили провідну верству (або лише частково втратили), як це дехто з істориків вважає, а тому, що не пропала ідея державності, не зник потяг народу до державності. Українці, на жаль, втратили свою еліту, та на щастя – не втратили і не забули ідеї державності. Так, на погляд І.Лисяка-Рудницького, “нація, що викристалізувалася після в Галицько-Волинському Королівстві та Великому Князівстві Литовському, загибає після Люблінської унії. Вдруге бачимо це явище в нашій історії на переломі XVIII та XIX століть” [8; т.1; с.18]. Але чому і тоді українська нація двічі вмирала і двічі відроджувалася? І.Лисяк-Рудницький не відповів на це питання. Некоректною є і його думка про “неісторичність” української нації (як і про те, що новітня українська нація народилася щойно в 1917 р.), – це ставить під сумнів наше історичне і природне право на державність, тобто на власну державу. Порушивши у своїй статті “Формування українського народу й нації” таку важливу проблему, як ставання і замирання української нації, автор формулює у зв'язку з цим низку питань, що мало з'ясовані в історіографії та соціології: чому двічі асимілювалася наша провідна верства, чому двічі зникла і відроджувалася українська нація; яким був справжній національний характер Київської Русі і значення Литовського князівства у формуванні української нації, ствердження думки про козацьку державу (доба Хмельницького) як про станову, а не всенародну в сучасному розумінні (І.Лисяк-Рудницький схильний, радше, до недооцінки козацької України, ніж до її патріотичної романтизації й ідеалізації). У цій статті є багато суперечливого, але вона дає змогу зробити два висновки. По-перше, автор не зміг відповісти на порушені питання через те, що недооцінив націотвірної ролі і сили самої ідеї державності. По-друге, автор недооцінив значення суб'єктивного чинника, тих членів нації, які є носіями цієї ідеї і які або відновлюють забуту традицію, або підтримують жевріючий вогонь цієї ідеї, або ж прямо і відверто пропагують її. Історики преси повинні звернути увагу на такий уривок із статті І.Лисяка-Рудницького: “Незважаючи на це, в ЧСР нашої доби бачимо могутній ренесанс гуситських традицій. Слово “традиції” тут треба взяти в

лапки, Бо в цьому випадкові теж нема справжнього “передавання” певного духовного добра від XV ст. аж до сучасників. Процес був інший: будителі чеської нації, від Паляцького до Масарика, щойно наново створили цю псевдо-традицію. Але по кількох десятиліттях дослідної і пропагандивної роботи ідея знову защепилася, з книжок і наукових кабінетів увійшла в свідомість мас нарівні з реальними традиціями” [8; т.1; с.24]. Зауважимо лише, що так можна погодитися і з тим, що українська нація, мова і загалом українська справа чи ідея – це вигадка чи то Меттерніха, чи то Бісмарка, і цю ідею можна “защепити”, як і створити “псевдотрадицію”), якби не було для цього відповідного ґрунту в характері, ментальності народу, в його колективній пам’яті, вже не кажучи про певні суспільно-політичні передумови. З чим же треба погодитися – *пропаганда* ідеї державності на шляху до її відновлення – обов’язковий етап і елемент політичного життя нації. Проте одна річ, коли ця ідея державності існує в історичній пам’яті народу (нації), інша – як квінтесенція поетичних образів, ще інша – як усвідомлена теоритично і практично ідея, яку втілюють у життя.

Українська політична думка, як і публіцистика, вкотре відкривши для себе ідею державності як теоретичну і політичну проблему, далеко не відразу змогла дати відповіді на всі складні питання, пов’язані з нею. Справді, сама ідея може існувати в колективній пам’яті народу, потяг до незалежності, до волі, волелюбність може бути рисою національного характеру, державність (спогади про неї) може бути оспівана в народній творчості, в літературі, але найважливіший, принциповий момент полягає в тому, щоб ця ідея була чи стала основним положенням партійних програм, метою життя нації, її моральним імперативом.

Над українською політичною думкою тяжіли і упереджене ставлення представників інших народів, і певна традиція, певний стереотип, – твердження про неісторичність, недержавність української нації. Характерні щодо цього погляди К.Маркса і Ф.Енгельса на національне питання. XIX ст. було не лише періодом національно-визвольних рухів, але й періодом зародження соціалістичних і робітничих рухів. Вони вважали, що робітники не мають вітчизни, а тому повинні об’єднатися для боротьби у підготовці світової соціалістичної революції; після її перемоги нації зникнуть, а разом із цим зникне і національна експлуатація. Але і Маркс, і Енгельс, і ті, хто не поділяв думки про зникнення націй, в одному були однастайні – в поділі народів на державні й “недержавні”, “неісторичні”. До останніх вони зараховували насамперед слов’ян (роблячи виняток для поляків і росіян). Так, Енгельс писав про українців: “вони здавна належать до Польщі, і лише від Меттерніха довідались, що поляки – їх гнобителі” [5; т.6; с.174].

Австрійські соціал-демократи (К.Реннер, К.Каутський, О.Бауер) не заперечували нації, захищали її як історичну реальність, як реальність сприймали і національно-визвольні рухи, й національну ідею. Але вони безуспішно намагалися примирити національну і соціальну ідеї. Як “австрійські” патріоти, вони висували гасло “держави національностей”, маючи на увазі перебудову Австрії на федеративних засадах. Фактично це теж означало відмову “малим” народам у власній державі. Але й відомий український історик XIX – поч. XX ст.

В.Антонович писав про “нездатність і нелюбов українців до державницького життя”.

У цьому контексті треба сказати і про М.Драгоманова. Він дуже прислужився українській справі кількома ідеями. Його визначення долі й життя України у складі російської імперії як “пропащого часу” образне, але через це воно не стало менш глибоким й точним; незважаючи на втрату державності він уважав Україну нацією; він усіма силами намагався політизувати український рух і критикував його за культурницьке спрямування; він належно оцінив загальнонаціональне значення Галичини; вагомою й плідною як в історичному, так і в методологічному сенсі була його думка про Україну як про частину європейського світу, чого він не писав про Росію; надзвичайно вагомим і пророчим було міркування про російських революціонерів: які, за його твердженням, зовсім не розхитують ідеї державно-централістичного самодержавства, а лише передають його до інших рук; він критикував російських соціалістів за цинізм у методах боротьби і шовінізм у ставленні до народів, яких гнобила Росія; він бажав відродження української нації. Цей перелік можна було б ще продовжувати. А з-поміж помилок і хиб треба назвати лише одну – М.Драгоманов не був державником, хоча не заперечував права кожної нації на відокремлення від Росії, але “... повстання проти Австрії й Росії, таке, як робили за свою державну власність італійці за поміччю Франції, для нас річ неможлива. Швидше можливе діло для нас – стати усім в одній державі, це коли б одна з тих держав, що тепер володіють нашою землею, одірвала решту її од другої держави. Звісно, це швидше може зробити Росія з Австрією, ніж Австрія з Росією... Далеко можливіше для українців добиватися в тих державах, під котрими вони тепер, усякої громадської волі за поміччю других пород, котрі теж піддані тим державам”[4; с.293-294].

Ставлення М.Драгоманова до ідеї державності згубно вплинуло на українську політичну думку кінця XIX – початку XX ст. Аналізуючи її через призму доцільності й можливості практичної реалізації, М.Драгоманов позбавляв українську націю історичних перспектив, а українську ідею – сенсу і змісту.

Політичний рух у Галичині, що активізувався після “весни народів” 1848 р. (і в останній чверті XIX ст. перебував під значним впливом М.Драгоманова), ідею державності оминав увагою теоретично і практично. Так, у 1890 р. група галицьких інтелігентів заснувала Русько-Українську радикальну партію (серед ініціаторів були І.Франко та М.Павлик). Аналіз партійної програми дає можливість зробити висновок, по-перше, про помітний вплив ідей М.Драгоманова. Так, уже в першому пункті програми читаємо, що “... в справах суспільно-економічних змагаємо до переміни способу продукції згідно зі здобутками наукового соціалізму, т.е. хочемо колективного устрою праці і колективної власності средств продукційних”. У політичній частині програми говорилося про автономію: “Запановане у внутрішній політиці Австрії правдивого автономізму, котрий би бачив силу монархії в якнайкращім культурнім і національнім розвою провінцій і народностей...”. І далі: “Зваживши, що розвій мас народних можливий тільки на ґрунті національнім, русько-українська радикальна партія в справах національних змагати буде до піднесення почуття національної самосвідомо-

сти і солідарності в масах усього русько-українського народу, через літературу, збори, з'їзди, товариства, демонстрації, відчити, печать і т.д." [10; с.301-303].

Прагнення до автономії було висловлене цілком у дусі австро-марксизму. Але є ще одна важлива обставина. Програма РУРП не була цілісною. Максимальну частину готували Є.Левицький, В.Охримович, М.Ганкевич (представники молодшого покоління), вони більшою мірою дотримувалися засад марксизму, помітнішим був і вплив М.Драгоманова. "Програму мінімальну" готували І.Франко, М.Павлик, І.Данилович, положення цієї частини програми, по суті, суперечили "програмі максимальній", захищаючи, наприклад, селянина-власника і виступаючи проти поспішної й надмірної пролетаризації селянина.

Своєрідний парадокс полягає в тому, що саме старше покоління під впливом М.Драгоманова стояло на федералістичних позиціях, а тому й не вимагало створення незалежної української держави. Молодші радикали (Ю.Бачинський, Є.Левицький, В.Охримович, О.Колесса, М.Ганкевич, С.Вітик) були "радикальніші". Власне, в їхньому середовищі вперше в історії української політичної думки було висловлено ідею самостійності України. Це зробив Ю.Бачинський у книзі "Україна ітредента" (1895 р.). Із марксистських позицій, не завжди переконливо Ю.Бачинський доводить, що "політична самостійність України, то *conditio sine qua* поп її економічного і культурного розвитку, умови взагалі – можливості її існування" [1; с.94-95].

Зауважимо, що політична думка наддніпрянських українців, яка після розгрому Кирило-Мефодіївського братства не виходила за рамки українофільства, любові до "народу", не виходила за межі чисто культурницького руху, теж прямувала до ідеї української державності.

З цього приводу треба згадати про таємне "Братство тарасівців", яке у 1891 р. організували І.Липа, М.Базькевич, М.Байздренко, В.Боровик. Документально зафіксованої програми товариства не залишилося. У 1893 р. львівська "Правда" опублікувала статтю "Profession de foi", яка дає можливість зробити певні висновки про мету "тарасівців". Вони вбачали її в тому, щоб "... розбити російські кайдани і визволити усі російські народи з-під гнітучого їх деспотизму і централізму" [12; с.202]. Безперечно, що "тарасівці" зробили великий крок уперед від "культурництва". Вони іронічно ставилися до багатьох ідей та ідеалів українофілів, але до ідеї державності піднятися не змогли. Вони писали про самобутність українців, прагнули звільнитися від російського поневолення, але політичний устрій майбутньої України бачили все ж таки в автономії, хоча й в автономії повній [2]. А якщо до цього додати, що свій рух вони визначали як культурно-просвітний, то історична й політична обмеженість програми "тарасівців" стане очевидною.

У 1899 р. у Галичині виникло відразу дві партії. У вересні було засновано Українську соціал-демократичну партію, а в грудні того ж року – Українську національно-демократичну партію (первісна назва – "Національно-демократичне сторонництво").

У програмі НДП остаточна мета українських змагань визначалася як здобуття культурної, економічної й політичної самостійності і об'єднання з часом в єдиний національний організм. Але усе це мало відбутися десь у

майбутньому, а на шляху до цієї мети партійна програма передбачала автономію у межах Австрії, як і для підросійської України – автономію у межах Росії [7: с.327-328].

Соціал-демократи заявляли про боротьбу в ім'я соціалізму і визволення національного. У передовій статті “Воли”, органу УСДП, йшлося про вільну державу українського народу як про ціль, але це теж була справа майбутнього, а найближчим актуальним завданням було здобуття національної автономії у складі Австрії [2].

Величезне значення мала брошура М.Міхновського “Самостійна Україна”. Ось що він пише: “Кінець XIX віку позначився явищами, що характеризують новий зворот в історії людства. Ці явища свідчили про те, що п'ятий акт великої історичної трагедії, званої “боротьбою націй”, вже почався і його закінчення наближається... Отже, коли справедливо, що кожна нація з огляду на міжнародні відносини хоче виявитися в формі незалежної самостійної держави, що тільки держава одноплемінного національного змісту має дати своїм членам нічим не обмежену свободу розвитку духового та досягнення найліпшого матеріального гаразду; коли справедливо, що істинний розквіт індивідуальності можливий тільки в державі, для якої плекання індивідуальностей є метою – тоді стане зовсім зрозумілим, що державна незалежність це національний ідеал у ділянці міжнаціональних відносин” [13: с.3]. М.Міхновський не тільки вживає, як бачимо, термін “нація”. Він проголосив гасло самостійності і незалежності тоді, коли “українофіли”, драгоманівці носилися з ідеалами просвітянщини і вимагали культурної автономії, в кращому випадку – федерації.

М.Міхновський виступав за соборну Україну. Він не лише висунув ідеал самостійності і державної незалежності й надав йому реального змісту. Він так далі пише: “Над нами висить чорний стяг, а на ньому написано: “Смерть політична, смерть культурна для української нації”. Це не самі слова: їм відповідає зміст... І ось серед таких лихих обставин ми зійшлися до купи, ми згуртувалися в одну сім'ю, перейняті великим болем до тих страждань, що вщерть виповнити народню душу і наперекір логіці цих подій – ми виписали на своєму прапорі: “Одна, Єдина, Нероздільна, Вільна, Самостійна Україна від Карпат по Кавказ!” [13: с.9].

Дуже чітко у брошурі “Самостійна Україна” пролунав мотив боротьби. Зачитаємо кілька промовистих уривків: “Коли б навіть було доведено, що ми тільки різноманітність російської нації, то й тоді нелюдські відношення росіян до нас освячують нашу до них ненависть і наше моральне право вбити насильника, обороняючись від насилля... Через те ми можемо обговорювати тільки засоби і способи боротьби. Бо хіба можливий для нашої нації поступ і освіта доти, доки нація не матиме права розпоряджатися собою й доки темрява є способом держати нашу націю в неволі” [13: с.9], “Часи вишиваних сорочок, свиток та горілки минулися і ніколи не вернуться. Третя українська інтелігенція стає до боротьби за свій народ, до боротьби кривавої і безпощадної. Вона вірить у сили свої й національні і вона виконає свій обов'язок. Вона випише на своєму прапорі ці слова: “Одна, Єдина, Нероздільна, Вільна, Самостійна Україна від Карпат по Кавказ”. Вона віддає себе на службу цьому великому ідеалові й доки хоч на

одному клапті української території пануватиме чужинець, доти українська інтелігенція не покладе зброї, доти всі покоління українців йтимуть на війну. Війна провадитиметься усіма засобами: і боротьба культурна вважається також відповідною, як і боротьба фізичної сили. Ми проголошуємо, що візьмемо силою те, що нам належить по праву, але відняте від нас теж силою... Україна для українців, і доки хоч один чужинець залишиться на нашій території, ми не маємо права покласти зброю" [13; с.12].

Такого ще не було в українській політичній думці того часу. Це було несподіванкою для українського характеру, мудрого, спокійного, вихованого на культурницьких традиціях і обмеженого рамками цієї культурницької діяльності. Після Шевченка це було перше слово, таке бойове, войовниче, закличне... Це був заклик до боротьби з Москвою. Важливо, що ця боротьба мала бути не лише фізична, але й культурна.

Так само чітко пролунала ідея державності у 10 заповідях, політичного "Вірую", які написав М.Міхновський для Української Народної Партії. А перша заповідь така: "Одна, Єдина, Неподільна, Самостійна, Вільна, Демократична Україна – республіка робочих людей", третя: "Україна для українців".

На нашу думку, не є випадковим те, що Міхновського називають батьком українського націоналізму. Власне, він уперше висловив ті основні думки, положення, що лягли у фундамент українського націоналізму: він обґрунтував не просто ідею державності, а й говорив про ідеал нації, відзначав українську національну окремішність, підкреслював значення патріотизму, ідею державності пов'язував із безкомпромісною боротьбою (маючи на увазі боротьбу фізичну, тобто збройну).

Безперечно, у контексті такої проблеми нас цікавить ставлення І.Франка до ідеї української державності. Дехто однозначно готовий у патріотичному запалі зарахувати його до державників. Подібна позиція не цілком коректна. Справді, І.Франко загалом позитивно оцінив книжку Ю.Бачинського і навіть висловив сподівання, що із зростанням популярності ідеї політичної самостійності України "справа ся вийде на порядок денний політичного життя Європи і не зійде з него, поки не осушиться" [15; с.482]. Але ж він разом із М.Павликом критикував "молодих" радикалів, коли вони підготували нову програму РУРП, що суперечила офіційній програмі. "Молоді" радикали вимагали поділу Галичини на Західну і Східну, тобто на польську й українську, об'єднання Східної Галичини з Буковиною в рамках самостійної України. Вони вважали, що унітарна і високою мірою централізована австрійська держава, що складається з кількох націй, не відповідає потребам часу: "Ті потреби вимагають, щоби кожна народність, під загрозою загибелі, була організована в самостійний політичний організм: *новожитну централістичну державу*... Ми яко партія *політична австрійська* мусимо йти до переміни Австрії з держави одноцільно централістичної, в державу федераційну, що складається з автономічних *національних держав*. Яко партія політична, мусимо йти до *самостійності політичної рускої* нації, до її державної організації, в *новожитнім* змислі, о скільки се дасться досягнути на дорозі правній, без порушення цілості Австрії" [10; с.157]. Можна було і не сумніватися, що правовим шляхом не вдалося б досягнути державності, але

І.Франко критикував цю спробу “молодих” радикалів ревізувати програму партії за інше – навіть не за ідею державності, а за утвердження думки про можливість побудови української держави. Разом із М.Павликом він уважав за недоцільне боротися за національну державу: “... самостійність політична в наших часах, се діло страшенно коштовне: для її виборення і підтримування потрібно затратити масу сил і капіталів, що ними любісінько, в рамках існуючої держави, можна устроїти людові робочому далеко корисніше житє” [14; с.8-9]. І.Франко і М.Павлик підкреслювали, що державність малих націй, зважаючи на присутність великих, перетворюється у фікцію.

Подібна позиція була тим більше незрозумілою, якщо взяти до уваги тривалу і наполегливу боротьбу інших слов'янських народів за свою державність. Пояснюється це тим, що І.Франко (під впливом того ж М.Драгоманова) віддавав перевагу соціальному перед національним. Загальноприйнято зараз уважати, що еволюцію поглядів І.Франка, його перехід на самостійницькі позиції прискорила смерть М.Драгоманова. На наш погляд, відбувався звичайний пошук істини. І.Франко як чесний вчений та інтелектуал, переконавшись у хибності якоїсь теорії, думки, не міг би служити їм із кон'юктурних чи інших міркувань. Так було і з соціалістичними ідеалами (хоча він ніколи не був ні марксистом, ні переконаним драгомановцем).

Наприкінці 1896 р. І.Франко помістив у журналі “Житє і слово” статтю “З кінцем року”, яка викликала жваву реакцію наддніпрянських українців. І.Франко пише, що “... систематична праця на кожному полі”, – ось що стало гаслом теперішньої доби”, пише про нові вимоги до тих, хто провадить серед народу просвітницьку роботу. “Зробити з тих мас політичну силу (а темні маси такою силою не можуть бути) – ось що головна мета, яку поклала собі Українсько-руська радикальна партія і до якої по змозі своїх сил іде всіма можливими шляхами. А шляхи ті самі собою визначаються потребами життя народного. Тут підходять віча і збори, агітація виборча і праця по громадах, поміч правна і лікарська, публіцистична, газети і брошури” [16; с.30].

Не говорить, як бачимо, І.Франко нічого про державність, але підкреслює значення народу як сили (хоча лише політичної сили). Цінним є й інше – визнання того, що рівень політичної свідомості визначає і можливості народу як політичної сили. Ось чому І.Франко критикує наддніпрянських українців, які були прихильниками соціалістичних ідей (“Говорять нам, що на Вкраїні і загалом в Росії є українські радикали, Драгоманівці чи як вони себе там величають”). Критикує їх він за абстрактне розуміння своїх завдань, за надмірне теоретизування. У зв'язку із цим вкажемо ще на одну цінну думку статті: це потреба національного ідеалу в політичній роботі і боротьбі. І.Франко пише: “Ми певні, що в Росії і на Україні не виродилися сильні, енергичні, геройські натури, що зуміють і тут піти на пролом, як пішли Желябови, Кібальчичі і сотки інших українців на боротьбу за всеросійську революцію. Згадуючи про тих дійсних новочасних героїв, ми ніколи не можемо позбутися безконечного жалю. Кілько сили, кілько золотих характерів потрачено і з яким результатом? Усунули особу Александра II, щоб зробити місце Александрови III. Серце стискаєся з болю й досади. Адже ж якби ті люди були зуміли віднайти національний ідеал, основа-

ний на тих самих свободололюбних думках, якими вони були пройняті, повернули були свої великі сили на пращо для того ідеалу серед рідного народу, якби поклали були свої голови в боротьбі за той ідеал, ми були б нині величали їх пам'ять у ряді наших найліпших борців і – справа вільної, автономної України стояла б нині і в Росії і в Європі як справа актуальна, що жде свого рішення, і може зовсім іншим шляхом ішов би розвій молодих українських поколінь!" [16; с.30].

Як бачимо, критикуючи наддніпрянських українців за захоплення соціалістичними ідеями, висловлюючи щирий жаль з того приводу, що вони пішли на боротьбу за всеросійську революцію, а не поклали свої голови за національний ідеал, не віддали свої сили для праці серед рідного народу, І.Франко водночас не конкретизує зміст цього поняття – "національний ідеал", хоча й пише, що він заснований на волелюбних думках, що це праця для народу. Щоправда, саме у зв'язку з цим пише він про вільну, але автономну (!) Україну. Чи могло це бути тоді для нього самого і для читачів синонімом самостійності, незалежності? Здається, що ні.

Але не випадково цю статтю прихильно зустріли однодумці М.Міхновського (група радикально національна, як їх називає І.Франко), а викликала вона обурення соціалістів, драгоманівців, у тому числі й Лесі Українки. Ця група людей (дехто вважає, що авторство належить Лесі Українці, проте вона могла бути скорше співавтором) написала у відповідь статтю "Не так ті вороги як добрії люде", яку під ініціалами Н.С.Ж. було надруковано у тому ж журналі "Жите і слово". Н.С.Ж., полемізуючи з І.Франком, теж роздумує (чи роздумують) над тим, як зробити Україну політичною силою. І це було характерним для політичної думки українців того часу, це було чи не найголовнішим завданням.

У контексті утвердження в українській думці ідеї державності важливою проблемою є відхід І.Франка від соціалістичних ідей, від Драгоманова.

М.Мухин справедливо пише, що серед "... численних фальшивих легенд, що мають своїм завданням створювати серед української суспільності цілком неправильні погляди на наше історичне минуле, існує віддавна, переважно в колах середньошкільних, а почасти й високошкільних професорів-україністів, легенда про велетенські впливи Драгоманова на Івана Франка. В дійсності справді великий вплив Драгоманов мав – з тогочасного покоління – лише на самотнього Михайла Павлика – й ні на кого більше" [9; с.431].

Але цю легенду про І.Франка як рупора соціалістичних ідей, послідовника М.Драгоманова ще наполегливіше пропагували радянські дослідники творчості І.Франка. Зрештою, ще й досі один із сучасних дослідників пише: "Однак глибоко в душі І.Франка залишається соціалістом" [6; с.264].

Сам М.Драгоманов неодноразово висловлював своє незадоволення І.Франком. Це можна побачити на прикладі листів Драгоманова до Франка. Скажімо, Драгоманову не подобалося співробітництво Франка з народовецькими виданнями.

Франко лише деякий час був випадковим попутником Драгоманова, але навіть тоді між ними були глибокі розходження, вважає М.Мухин. Перше, у чому полягали ці розходження, – це у ставленні до ідей самостійності. Драгоманов був

федералістом, Франко еволюціонував до ідеї державності. У відомій статті “Поза межами можливого” Франко критикує Драгоманова за соціалістично-матеріалістичний світогляд, за зневагу до того, що називали не політичною культурою, тобто просвітницько-виховною роботою. Важливо, що Франко розходився з Драгомановим у ставленні до соціалістичної ідеї. Він критикує марксизм у цілій низці статей (це і “Поза межами можливого” і “Що таке поступ?”, “На склоні віку” тощо). Найважливішою у цьому відношенні (мова йде про критику “драгоманівства”) є, звичайно, стаття Франка “Суспільно-політичні погляди Драгоманова”, яку він написав у 1906 р. У вересні 1900 р. в “Літературно-науковому віснику” з’являється стаття І.Франка “Поза межами можливого” (тобто після появи брошури М.Міхновського “Самостійна Україна”). Мабуть, саме ця стаття дає найкраще уявлення про ставлення І.Франка до ідеї державності. Статтю написано не з приводу брошури М.Міхновського, а з приводу дискусії про національну самостійність, яка розгорілася на сторінках “Буковини”, “Діла” і “Молодої України”.

І.Франко відійшов уже від драгоманівства, від соціалізму. Його думка, без сумніву, рухалася до ідеї державності. Ідеал національної самостійності І.Франко вважав реальним, органічним, але не актуальним, не питанням дня, насущної боротьби. Проте вживши категорію можливості, він майже буквально повторив думку М.Драгоманова. Він писав: “Ідеал національної самостійності в усякім погляді, культурнім і політичнім, лежить для нас поки що, з нашої теперішньої перспективи, поза межами можливого” [17; с.9]. Можливість реалізації цього ідеалу він бачив лише у майбутньому і навіть дещо апокаліптично змальовував ситуацію, коли писав, що через неправильне ставлення до цього ідеалу розвиток матеріальних відносин може потоптати і розчавити українців, як сліпа машина.

І все ж Франкова стаття надзвичайно цінна і не втратила свого історичного значення й сьогодні. По-перше, вона свідчить, що І.Франко продовжує ревізію як раніше соціалістичного, так тепер і матеріалістичного погляду на світ. Він зауважив ту характерну зміну, що в останнє десятиріччя XIX ст. сталася в розумінні рушійних сил в історії людства. Це десятиріччя він називає реакцією проти “одностороннього Марксівського економічного матеріалізму чи фаталізму”. І.Франко пише: “Для Маркса і його прихильників історія людської цивілізації то була поперед усього історія продукції. З продукції матеріальних дібр, мов літорослі з пня, виростали і соціальні і політичні форми суспільності, і її уподобання, наукові поняття етичні і всякі інші ідеали. В останніх роках обернено питане другим кінцем. Що гонить чоловіка до продукції, витворювання економічних дібр? Чи самі тільки потреби жолудка? Очевидно, що ні, а цілий комплекс його фізичних і духовних потреб, який бажає собі заспокоєння. Продукція невпинна і чим раз інтензивніша культурна праця – се вплив потреб і ідеалів суспільності” [17; с.8].

По-друге, І.Франко, визнавши ідеали рушійною силою матеріального (економічного), суспільного і політичного життя, конкретизував зміст цього ідеалу: “А тут синтезом усіх ідеальних змагань, нічим не в’язаного і не обмежуваного (крім добровільних концесій, яких вимагає дружнє жите з сусідами) життя і розвою нації. Все, що йде по за рами нації, се або фарисейство

людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до пановання одної нації над другою, або хворобливий сантементалізм фантастів, що раді би широкими вселюдськими фразами покрити своє духове *відчужене від рідної нації*" [17; с.8]. Оскільки далі І.Франко і висловлює одню сакраментальну думку про невчасність, неактуальність ідеалу національної самостійності, то можна зробити висновок, що саме політична самостійність (майбутня!) є осердям, суттю насущного національного ідеалу. По-третє, І.Франко, як це засвідчує стаття, дотримувався еволюційних поглядів на історію, він був радше поміркованим, ніж схильним до революційних гасел і дій.

Звичайно, що цю статтю треба читати у контексті цілої низки інших його статей кін. XIX – поч. XX ст. (це полеміка з "молодими" радикалами на сторінках "Народу", відгук на книжку Ю.Бачинського, полеміка з "Буковиною", полеміка з Лесею Українкою, це "Що таке поступ?", "Суспільно-політичні погляди М.Драгоманова", "До історії соціалістичного руху", "Свобода і автономія", "Соціальна акція, соціальне питання і соціалізм", "Отвертий лист до галицької української молодіжи", це більші його праці: "Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р." і "Молода Україна. Провідні ідеї й епізоди".

Про те, як важко проростала ідея державності на занедбаному політичному українському ґрунті, свідчить стаття "Свобода і автономія". Написав її І.Франко у 1907 р. Позиція І.Франка непослідовна. Спочатку він критикує російських шовіністів, які висували гасло "Росія для росіян", а потім їх же заспокоює: не треба боятися, надаючи іноземцям автономію: вони не відокремляться від Росії, бо для цього нема підстав. І.Франко навіть переконує росіян, що автономія потрібна також окремим частинам (російським) такої великої за розміром держави, як Росія. Ще більш несподіваним є закінчення статті: "... покликом нашим у сю пору не може бути ані автономія *sans phrase*, ані федералізм *sans phrase*, але все і всюди: повна політична воля і рівність кожної людської одиниці, забезпечення її людських прав і вже на тій основі автономія національності" [18; с.292]. Відомий франкознавець М.Нечитайлюк звинувачує тих істориків, які не помічають і навіть не шитують ці знамениті, на його думку, Франкові слова [11]. Але вони не стільки знамениті, скільки знаменні, бо ще раз засвідчили позицію І.Франка – державність, політична незалежність України не були для нього тоді насущною потребою дня. Не випадково І.Франко на перше місце ставить навіть не проблему автономії чи федерації, а політичну волю, рівність особи, її людські права (до речі, суто ліберальний погляд на суспільство). М.Нечитайлюк неправомірно ототожнює "повну політичну волю" з політичною незалежністю і самостійністю і суперечить сам собі – який же сенс після цього добиватися національної автономії? Ні, Франко у цій статті не виступав із державницьких позицій і гранично чітко сформулював максимальне завдання українського руху (остання фраза і думка статті) – політична свобода і рівність кожної людини, її права, а вже потім – автономія національності. Але М.Нечитайлюк, як і З.Франко, має рацію, коли утверджує думку про пріоритет І.Франка у впровадженні в обіг понять "самостійна Україна", "політична самостійність", "національний ідеал",

“українська ідея”, хоча, зауважимо, усе це він зробив не без впливу європейської політичної думки.

Але стаття зовсім не свідчить про появу ірраціональних елементів (моментів) в українській політичній думці, як це зауважає Я.Грицак [3]. Обґрунтовує він це таким чином: “Ідеал політичної самостійності України, за словами Франка, лежав “поза межами можливого”, отже, поза межами раціонального пояснення”. Ні. Те, що було “поза межами можливого” (але ж не нереального!), – тобто ідеал політичної самостійності – І.Франко усе ж бачив у майбутньому. Крім цього, те, що не має сьогодні раціонального пояснення, ще не є ірраціональним. Ірраціональним, нелогічним сьогодні ми могли б назвати, радше, ставлення І.Франка до ідеї державності, його побоювання, страхи, але в системі його поглядів, і це мало достатньо мотивований і обґрунтований вигляд...

На нашу думку, І.Франко не був державником у строгому розумінні, бо можливість реалізації ідеї української державності (незалежності, самостійності) він бачив лише у майбутньому, не був послідовний в утвердженні цієї ідеї, але загальна тенденція розвитку його поглядів свідчить, що він ішов до ідеї державності через заперечення марксистських поглядів на суспільство, через пересторогу перед захопленнями соціалістичними ідеями, через утвердження себе, насамперед, українцем, зрештою, навіть через захист ідеалу політичної самостійності – хоча і в майбутньому.

1. Бачинський Ю. Україна irredenta. – Берлін, 1924.
2. Воля. – Львів, 1900. – Ч. 1.
3. Грицак Я. Від федеративності до самостійництва: до еволюції української політичної думки наприк. XIX – на поч. XX ст. // Другий міжнародний конгрес українців: Історія. Частина I. – Львів, 1994.
4. Драгоманов М. Переднє слово до “Громади” // Драгоманов М. Вибране. – К., 1991.
5. Енгельс Ф. Боротьба в Угорщині // Маркс К., Енгельс Ф. Твори: У 15 т. – К., 1960. – Т. 6.
6. Ковальчук В. Ідейні основи українського радикального руху в Східній Галичині в кін. XIX ст. // Студії політологічного центру “Генеза”. – 1995. – Ч. 4.
7. Левицький К. Історія політичної думки галицьких українців 1848-1914. – Львів, 1926.
8. Лисяк-Рудницький І. Історичні есе: У 2 т. – К., 1994. – Т. 1.
9. Мухи М. Іван Франко як критик Драгоманова // Визвольний шлях. – 1956. – Кн. 4.
10. Народ. – Львів, 1891. – Ч. 9.
11. Нечитайлюк М. “Публіцистичний контроверс” Франка і Лесі Українки: Спроба нової інтерпретації // Літ. Львів, 1997. – Ч. 56.
12. Правда. – Львів, 1893. – Т. 22. – Вип. 50.
13. Самостійна Україна. – Львів, 1900.
14. Франко І., Павлик М. Руське державне право і народна справа // Народ. – Львів, 1891. – Ч. 1.
15. Франко І. Україна irredenta // Житє і слово. – 1895. – Т. 4. – Кн. 6.
16. Франко І. З кінцем року // Житє і слово. – 1896. – Ч. 12.
17. Франко І. Поза межами можливого // Літ.-наук. вістник. – 1900. – Т. III. – Кн. X.
18. Франко І. Свобода і автономія // Літ.-наук. вістник. – 1907. – Т. XXXVII. – Кн. 2.

FRANKO IS A PUBLICIST IN THE CONTEXT IDEA OF STATEHOOD

Stepan Kost'

*Ivan Franko National University of Lviv Philology Department
Universytetska st., 1, UA-79000 Lviv, Ukraine*

Evolution of idea of statehood in the Ukrainian political thought is analyzed by the author, which pays main attention to Ivan Franko's views on this problem.

Key words: Ivan Franko, Ukrainian political thought, idea of statehood.

Стаття надійшла до редколегії 10.10.2002

Прийнята до друку 12.10.2002

УДК 821.161.2.091:81'322.6"18/19"(092)І.Франко

ХТО ГОВОРИТЬ У ЛІТЕРАТУРНОМУ ТВОРІ? (Суб'єкт поетичного мовлення в осмисленні Івана Франка)

Василь Будний

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000 Львів, Україна*

У статті простежено еволюцію ставлення І.Франка-критика до різних форм літературного викладу. З'ясовано, що розвиток наратологічної концепції видатного літературознавця рухався від початкового наївно-реалістичного ототожнення категорій "біографічний автор" і "суб'єкт викладу" до пізнішого їх розрізнення. Такі зміни можна трактувати як свідчення поступового зародження поетикальних тенденцій в українській літературній критиці кін. ХІХ – поч. ХХ ст.

Ключові слова: суб'єкт висловлювання, біографічний автор, наратор, автореференція, психологічна і стильова інтерпретація, суб'єктивність/об'єктивність викладу.

Той, хто говорить (в самій розповіді), – це не той, хто пише (в реальному житті), а той, хто пише, – це не той, хто існує.

Ролан Барт. Вступ до структурного аналізу розповідей

Якою є природа суб'єкта літературного викладу, і чим відрізняється він у різних типах текстів? Відповіді на ці питання не завжди були однаковими.

З часів Платона й Арістотеля класична традиція висвітлювала не постать чи суспільну функцію автора, а його наративні ролі, які розрізнялися за способом мовленнєвої поведінки, а саме: 1) *diegesis*, тобто такий виклад події, коли поет промовляє власним голосом; 2) *mimesis* – відтворення мовлення персонажів, коли поет наслідує голоси інших осіб; 3) *lexis* – спосіб викладу, який поєднує дієгесис і мімесис. Натомість романтизм зосередив увагу на неповторній творчій індивідуальності митця. Зміни акцентів відбувалися й на межі доби позитивізму й доби модерну, коли формальні та естетико-психологічні критерії переосмислювалися й доповнювалися або витіснялися ідеологічними і стильовими підходами. Напрямок такого переосмислення добре простежується в Івана Франка, мистецька і критична діяльність якого охопила обидві епохи.

Сучасні дослідники окреслюють вагомий внесок письменника-новатора у розвиток наративних форм (Іван Денисюк, Микола Легкий, Оксана Веретюк) і суб'єктної організації поетичних текстів (Лариса Куца). Обговорюються також теоретичні підходи І.Франка до таких категорій, як *творча індивідуальність* [7], *автор/ліричне "я"* [6; с.99-108], *суб'єктивність/об'єктивність лірики* [1; с.139-141], *драматизм/епічність у драматургії* [12; с.271-277]. Помічено й терміно-

логічні труднощі, з якими зустрівся Франко-критик, формулюючи свої спостереження над образом ліричного суб'єкта [2; с.24].

Очевидно, поетологічні аспекти цієї проблематики певним чином пов'язані з метакритичними аспектами, які стосуються наратології або, ширше, теорії літературного викладу І.Франка, зокрема його трактування адресанта – провідної комунікативної інстанції, різноманітні взаємини якої з іншими дискурсивними чинниками (тема, код, адресат) зумовлюють певний спосіб мовленнєвої організації (розповідь, опис, ліричний монолог, діалогічна форма тощо). Отож, як співвідносяться Франкова теорія суб'єкта викладу з його власними творчими пошуками і тенденціями модерного письменства? Чи, і якою мірою, вдалося критикові розпізнати й тематизувати ці тенденції в умовах тодішньої літературознавчої епістемі, або інакше – історично обмеженого обсягу знань та умов їхньої репрезентації?

Між висловлюванням і висловленням. Наприкінці 1870-х і на початку 1880-х рр. І.Франко мав намір вдатися до радикального перегляду традиційних понять формальної естетики, які побутували в тодішній літературній освіті й науці. “Схоластичну класифікацію” і “формальне толкування” він вважав справою рутинною і неістотною порівняно з першорядними завданнями “критики соціальної”, які полягають в обговоренні животрепетних соціальних проблем на матеріалі красного письменства. Наприклад, у відгуку на повість “Микола Джеря” критик застеріг, що не розглядатиме її як *літературний твір*, ані *спосіб писання автора, уклад* (композицію), *виповнення* (виконання) та *ідею*, а займеться лишень її *предметом* – історією селянства [9, т.26, с.63]. А з приводу свого зіставлення “Хуторної поезії” П.Куліша і послання “І мертвим, і живим...” Т.Шевченка він зізнався: “Ми порівнювали тільки ширину і досяглість самих думок без згляду на їх поетичне оброблення...” [9; т.26; с.178].

І все ж, попри ці декларації, у своїй інтерпретаційній діяльності І.Франко не зміг обійтися без наративних характеристик, ба більше – систему викладових категорій поборюваної “естетичної критики” він використав як ефективний інструмент для з'ясування перспективних шляхів стильового розвитку українського письменства. Наснажений українськими, французькими та російськими ідеологами реалістичних і натуралістичних віянь, молодий критик став до бою з романтичною “суб'єктивною” манерою, яка культивувала багатослівні ліричні й полемічні відступи, звернення до персонажа та читача й інші види втручання наратора у розповідь для підкреслення умовності зображеного. Натомість він обстоював “об'єктивізм” – епічний виклад від третьої особи, коли розповідач і його виклад зникають за зображеною подією, створюючи в читача ілюзію безпосереднього її “бачення”, як у творчості Золя, в якій “ніде не видно автора, не чути його голосу, не чути биття його серця” [9; т.26; с.99-100].

Методологічні і стильові орієнтації раннього Франка можна описати в термінах Еміля Бенвеніста, який свого часу запропонував розрізнення *énoncé/énonciation* (висловлення або висловлене/висловлювання або ж акт висловлювання), яке прийняли постструктуралістичні теорії для розмежування голосу наратора і голосу суб'єкта його розповіді (персонажа) [14; с.262]. Це розмежування особливо стосується першоособових нарацій, де, як у реченні “Я мушу

визнати, що замолоду я вірив в існування привидів”, голос наратора є *актом висловлювання*, а те, що повідомляється про ранішу віру в привидів, – *висловленням*. Якщо висловлювання більш марковане у першо- (і друго-) особовій нарації, де відмінність між голосом наратора і його колишнім “я” (або “я” інших зображуваних суб’єктів) чітко виражена, то третьоособові нарації приховують цю відмінність акцентуванням на *висловленому*, як-от у фразі “Коли він був молодим, він вірив в існування привидів”, де голос наратора, хоча й присутній, проте не зазначений особовими займенниками.

Так от, не усвідомлюючи того, що об’єктивність “висловлення” є ілюзорною, ранній Франко віддав йому перевагу перед суб’єктивністю “висловлювання”, бо цінував яскраво освітлений, точний образ-“дзеркало”, який орієнтує читача у “відображеній” реальності, а не відволікає увагу до зображення-“рами”.

Парадокси автореференції. Упродовж 1880-х рр. І.Франко, не спускаючи ока з полюса референції (зображуваного предмета, теми), дедалі частіше переводив погляд на протилежний бігун – раніше нехтуваний процес мовлення й постать мовця. Щоправда, як і решта позитивістично зорієнтованих критиків, він схилився до відчитування твору у світлі його генетичних, зокрема біографічних, чинників, ототожнюючи світогляд автореференційного суб’єкта викладу з позицією самого автора. На тому шляху критика-соціолога підстерігали підступні методологічні і стилістичні пастки. Адже, як зауважив Цветан Тодоров, у тексті, де один з персонажів говорить “я”, справжній розповідач виявляється ще більш замаскованою фігурою: “Виклад від першої особи не лише не прояснює постаті розповідача, а, навпаки, приховує його. І всяка спроба прояснити його призводить до ще більшого маскуванню суб’єкта процесу висловлювання. Цей різновид тексту, відверто визнаючи себе текстом, лишень соромливіше приховує свою текстову природу” [8; с.77].

Прикладом плутанини з ідентифікацією суб’єкта авторефлексивного чи самореференційного мовлення є низка незграбних висловлювань у статті І.Франка “Темне царство” (1881): “поет... показує нам своє власне нутро”, “наш поет лягає спати підпилий, ледво доплентавшись до своєї хатини”, “поет, літаючи понад Петер-бургом, зупинився перед величезною статуєю Петра Великого” [9; т.26; с.141, с.145]. Чи такі стилістичні невдачі були зумовлені методологічною орієнтацією позитивіста на міметичне ототожнення понять “автор” і “наратор”, а чи тут дався взнаки малорозвинений стан наратології тих часів? Напевно, діяли обидва чинники, між якими балансував критик. Звернімо увагу на мовленнєву тактику, яка відбиває зусилля інтерпретаційного мислення Франка, спрямовані на точніший опис наративних явищ засобами тодішньої літературознавчої мови: скрізь, де йдеться про зображений світ, критик вживає вираз “поет” (в інших статтях – “автор”) як проміжний термін між розповідачем, що займає внутрішню щодо твору позицію, і його творцем, котрий перебуває в зовнішньому, справжньому світі. А прізвище самого письменника, через те, що воно є індексом реальної дійсності, звучить лише тоді, коли мова заходить про зв’язки поеми з біографічним, літературним і суспільним контекстом. Естетичне чуття критика немовби пробує опиратися соціологізму, нечутливому до мистецької умовності, чи не так?

Зате у статтях, які наближаються до жанру памфлета, як-от "Хуторна поезія П.А.Куліша" (1882), "Українська література в Галичині за 1886 рік" (1887), Франко давав волю парадоксам наївно-реалістичної інтерпретації, свідомо перетворюючи неминучу їхню неадаптованість на засіб творення комічного ефекту. З метою ідеологічної полеміки та висміювання нелюбого стильового напрямку критик накладав образ ліричного "я" на постать автора, створюючи шаржований ситует опонента – чи то "атеїста" Пантелеймона Куліша, котрий молиться "мудрим царям", чи "непрактичного" народолобця Володимира Масляка. Напр., рядки "із мого личка-вроди / Лишень зморшки видно" супроводжуються приміткою: "Це неправда, бо пан Масляк ще молодий, не більш, ніж 25-літній хлопець і великий "джигун" [9; т.27; с.48].

Від біографічної до психологічної інтерпретації. Франка вабили загадкові прогалини в життєписах Данте, Шекспіра, Івана Вишенського, Шевченка, які він пробував заповнити на підставі біографічного прочитання їхніх творів. Проте часто остерігався робити прямі висновки з огляду на багатозначність образного висловлювання: "Хоча вся поезія, всі писання Дантові мають форму немов автобіографічних признань та оповідань, та проте алегоричний та символістичний спосіб його творення спричинив те, що ми майже ніколи не маємо певності, чи якимось його оповідання розуміти дослівно, як дійсний причиною до його автобіографії, чи символічно та переносно, як певну форму, певну фазу його духовного розвитку" [9; т.12; с.52]. Тож волів займатися більш розкутою, не зв'язаною фактами й датами психологічною інтерпретацією, відчитуючи з текстів "внутрішню біографію" митця.

Тенденції розмежування біографічної і психологічної інтерпретацій проявилися вже у статті "Молодий вік Осипа Федьковича" (1888), де біографічний елемент редуковано до психологічних вражень письменника: "Що в творах постичних можна і треба шукати живих вражень поета, але не його повної біографії, се річ певна. Найліпшим сього доказом є "Люба-згуба", котрій сам поет придає значення автобіографічне, а котра, прецінь, про деякі важні факти з молодих літ Федьковича нічого ніколи не згадує" [9; т.27; с.157]. На доказ тези про автопсихологізм критик навів чимало розбіжностей між постичною фікцією і документальними свідченнями.

Йшлося не лише про інтуїтивне прочитання, а й про пошук аналітичних аргументів ідентифікації авторської свідомості з елементами мистецького світу. Скажімо, постійне повторення у творчості митця одних і тих самих тем та образів Франко розцінив як підставу для висновків про вираз глибинного "внутрішнього я", яке не здатне відтворити жодні документи, навіть спогади сучасників. Ось як критик розмірковує про історію першого кохання Юрія Федьковича та її багатократний відгомін у поезії: "Як виглядала на ділі ця любовна історія, котра в вірші, очевидно, підкрашена яркіше, ніж була на ділі, сього не знаємо. Та тільки певна річ, що враження тої історії на нашого поета мусило бути сильне і тривке, коли в творах його воно лунає майже до останніх днів" [9; т.27; с. 163].

Притім не лише лірику, а й драматичні твори, засновані на позасуб'єктному викладі мовлення персонажів, критик цінував за глибину і силу виражених почуттів. Вбачаючи, вслід за Георгом Брандесом, у фігурі датського принца

“поетичний візерунок душі самого поета”, Франко вказав на стилістичні сліди схвилюваного Шекспірового голосу в Гамлетовому монолозі “Так, бути, чи не бути”: “поет майже цілком забуває, що се говорить принц; слова виходять немов із уст підданого, що мусив “весь вік терпіти муки/ І насміхи, гніт сильних і знущання / Гордині...” [9; т.32; с.165].

Прощання з міфом. До чіткішого розрізнення сфер автора, наратора і персонажа Франка спонукали зіткнення з тими колегами, котрі, висловлюючись про його мистецькі твори, безцеремонно трактували особу самого письменника, ототожнюючи її з оповідачем чи героєм. У жовтні 1880 р. обурений автор некоректно відрецензованої повістки “На дні” нагадав редакторові “Зорі” Омелянові Партицькому елементарну вимогу критичного етикету: “подати звістку о книжці, не мішаючи особи” [9; т.48; с.246].

Письменник акцентував відмінність між “Мироном поетом” та “Іваном Франком, наймізернішим з усіх Іванів” [9; т.48; с.379] і переконував своїх читачів: “особисто я ані крихітки не подібний до того, що можна би назвати моею літературною фізіономією” [9; т.48; с.405]. Хоча у відомому листі до Михайла Драгоманова від 26 квітня 1890 р. він назвав свої твори частинами власної біографії, але – лишень у тому широкому розумінні, що всі вони засновані на пережитому досвіді. Пізніше Франкові не раз доводилося застерігати надто довірливих читачів і критиків від наївного перенесення рис малого Мирона, школяра Гриця й інших юних героїв на їхнього автора – таким він, мовляв, був у дитячі свої літа. Упертий у боротьбі з перепонами, приязний, творчо мислячий Франко-школяр мало чим нагадує відомий з його оповідань образ боязкого селянського хлопчини, що зазнає приниження від немилосердних учителів та учнів-міщухів. Письменник звертав увагу, що ті твори – літературні композиції, а не документальні спогади: “не можна... приймати їх без застережень, як частини моєї автобіографії, бо в усіх, крім автобіографічного елемента, маються також виразні артистичні змагання, що домагалися певного угруповання й освітлення автобіографічного елемента” [9; т.34; с.457]. Письменник реаліст і натураліст добирав для них зі своєї шкільної одісеї певні моменти й відповідно їх опрацьовував, дбаючи не про фактографічну точність, а про суто мистецький ефект. Мав бо на меті справити на читача сильне естетичне враження, схвилювати його громадянське сумління, глибокі гуманні почуття.

До речі, розбіжність між літературним і реальним образом автора – це улюблений лейтмотив Франка-критика. Він писав про схильність митців до творення власного образу-легенди в очах читачів і відповідно – про міфотворчість публіки, яка обожнює своїх геніїв. А літературні портрети Володимира Самійленка та Івана Нечуя-Левицького критик побудував у формі цікавих спогадів про те, як особисте знайомство з письменником умить розвіяло уявлення про нього, які сформувалися у Франка-читача на основі самих лише творів.

“Автор” як стильова категорія. Серед різноманітних значень поняття “автор” Мішель Фуко наводить і таке – “автор є також принципом певної єдності письма” [11; с.450]. Категорія “творчої індивідуальності”, як і близький за значенням термін “автор-стиль”, має аналітико-синтетичний характер і виводиться шляхом інтерпретації подібних або ж повторюваних тенденцій у творчо-

сті письменника, які вирізняють його на тлі певної літературної традиції. Звісно, на образ автора накладається читачева обізнаність з життям письменника та інтерпретаціями його творчості, але “автор-стиль” – це передусім пам’ять про враження, отримані від попередніх прочитань, які оживають під час актуального сеансу читання “тут-і-зараз”.

Мислення категоріями “творчої індивідуальності”, “автора-стилю”, автора як “принципу єдності письма” притаманне також зрілому Франкові. Від соціологізму він простував через біографічну критику до психологічного методу, а відтак, не відмовляючись од генетичних аспектів (соціологізм, біографізм і психологізм – це міфи, що вічно повертаються), звернувся до студій літературного тексту в структурному та функціональному перекрої. Цей шлях провадив до чіткішого розмежування суб’єкта творчості, суб’єкта нарації і суб’єкта зображених подій.

Уже 1894 р. Франко виявив розчарування психологічною критикою, скептично зауваживши про методологію Іпполіта Тена, Георга Брандеса, Поля Бурже та інших “психологів”, які займалися відтворенням духовної фізіономії митця, – це, мовляв, “завдання більш художнє, ніж наукове” [9; т.29; с.277]. Запровадження поняття “внутрішнього я” в поле критичної методології дало Франкові змогу абстрагуватися від емпіричної особи автора, зосередившись на есеїстичній інтерпретації його концептуальних, тематичних, композиційних, стилістичних уподобань, так що поняття “автор” фактично перетворювалося у стильову категорію, бо стало метонімічно позначати діапазон індивідуальних мистецьких засобів. Інтерпретацію критик дедалі впевненіше переводив з гене-тичної площини в постикальну, окреслюючи не життєву долю чи особистісний світ митця, а спектр творчих його уподобань, особливості образного світу чи окремих його складників. Наприклад, за притаманним їй жанрово-стильовим обсягом Леся Українка – лірик, а не епік чи драматург [9; т.31; с.271]; Золя – психопатолог, соціолог і романтик водночас, скоріше стиліст, аніж аналітик [9; т.31; с.305-306]; Ярослав Врхліцький – лірик (але спокійний, а не пристрасний) і епік (однак у царині невеликих малюнків, бо широким його полотнам бракує драматичного нерву і пластики) [9; т.31; с.488-490]. А ось як різняться творчі постаті в царині характеротворення: романтик Шіллер малює людину вищою звичайного зросту [9; т.31; с.148], а натураліст Золя – меншою [9; т.31; с.149], символіст Каспрович “не любить” своїх персонажів [9; т.28; с.158, т.31; с.403], а Гауптман робить героями всіх дійових осіб “Ткачів” – “як сонце, освітлює всіх їх однаково ярко” [9; т.31; с.149].

То хто ж каже “я”? На етапі стильової інтерпретації увиразнилася наратологічна свідомість І.Франка. Він обережніше почав ставитися до наївних формулювань в дусі “естетики відображення” і “естетики вираження”, більше уваги приділяв коректності висловлювань про митця і його творчість. “Не входжу і не маю права входити в те, чи автор малював тут свої власні чуття і погляди, чи ні” [9; т.29; с.18], – це характерне застереження 1892 р. було чи не першим. Виразними ознаками змін методологічної самосвідомості позначена стаття “Наша поезія в 1901 році”. Хоча критик в ній і далі дотримується давнього свого переконання, що лірика є безпосереднім виразом дійсного чуття, і завзято

доводить цю тезу Агатангелові Кримському, демонструючи йому автобіографічність його ж збірки "Пальмове гілля", але фактично поняття "автор" розпадається тут на три різні категорії – біографічну, стильову і наративну.

Так, *біографічний автор* збірки "Розсипані перли" – талановитий і плідний поет, учасник студентської сецесії, має м'яку натуру, співавтор журналу "Молода Україна" тощо. Натомість *автор як стильова категорія* характеризується термінами стильової майстерності: поезії Василя Пачовського притаманний неширокий тематичний обсяг – вона зосереджена на еротичі, але уникає сентиментальної риторики, виражає натомість щирі, схвилювані настрої закоханої душі, подекуди помітне кокетування з формою. А *от автор-ліричне "я"* – це самозображений суб'єкт ліричного монологу.

Звісно, ці категорії перебувають у несумісних площинах: ліричне "я" розташоване у текстовому світі твору, автор-стиль – у міжтекстовому світі літературної традиції, а біографічний автор належить до позатекстового – реального світу. Тим-то, вдаючись до звичної літературознавчої фразеології, Франко постійно уточнює, що йдеться не про письменника, а про створений ним образ автореферентного мовця: "автор, чи то пак людина, якої моральне я рисують нам вірші д.Пачовського" [9; т.33; с.178]; "автор, чи, властиво, той суб'єкт, що рисує в віршах своє моральне "я" [9; т.33; с.181]; "голос серця автора чи тої ідеальної особи, якої "я" відкривається нам у ліричній поезії" [9; т.33; с.190].

Цю мовленнєву поведінку критика влучно коментує Лідія Голомб: "Вважаючи особистість митця основоположною для розкриття характеру в ліриці, І.Франко найчастіше застосовує по відношенню до ліричного суб'єкта поняття "автор" чи "поет", однак при цьому робить застереження й уточнення щодо відмінності між творцем та героєм ліричних поезій, підкреслює узагальнений характер останнього" [2; с.24]. Згідно з висновками дослідниці, уточнюючі формулювання на зразок наведених свідчать про те, що критик відчував брак усталеного терміна на означення суб'єкта лірики.

Творення нової критичної мови. Якраз у цей час в німецькому літературознавстві розпочалося оновлення класичної системи викладових категорій. З'явилися праці "Форма розповіді" ("Formen der Erzählung", 1891) Отто Людвіга, "Роль розповідача в епічній поезії" ("Die Rolle des Erzählers in der Epic", 1910) Кете Фрідемана та інші новаторські студії, які, хоча й не фігурують у п'ятдесятитомнику Івана Франка, творили в тогочасному європейському літературознавстві концептуальну атмосферу, сприятливу для упорядкування формально-стильових аспектів красного письменства.

В українській критиці такими симптоматичними показниками руху літературознавчої думки були Франкові тенденції до розмежування суб'єкта творчості і суб'єкта викладу, які увиразнювалися впродовж 1900-х рр. У статті про власну поезію "Каменярі" (1911) він з'ясував цю проблематику цілком сучасною термінологією: "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 у ту пору переживав не тільки я сам, але, певно, й не один інший, хоч, може, й не відчуваючи його так живо" [9; т.39; с.12]. За словами Фені Пустової, у творчості того чи іншого митця

Франко бачив психологічний портрет, накреслений більш чи менш виразно, проте сприймав його не як копію індивідуума, а як художній образ, що містить загальне в окремому [6; с.104].

Майже детективний характер має історія з ідентифікацією ліричного “я” збірки “Зів’яле листя” (1896). У “Передмові” вказано на немовбито документальне підґрунтя збірки – щоденник нещасливо закоханого юнака-самогубця: “Герой отсих віршів той, що в них виявляє своє “я”, небіжчик. Був се чоловік слабої волі та буйної фантазії, з глибоким чуттям, та мало спосібний до практичного життя” [9; т.2; с.119]. Традиційно вважалося, що автор таким чином відвів занадто цікавих інтерпретаторів від автобіографічних джерел своєї збірки. Тим більше, що в “Передньому слові до другого видання” (1910) він назвав історію зі щоденником “літературною фікцією”, хоча й не вважав за потрібне висвітлити справжню життєву основу своїх віршів: “мені здається, що й без автобіографічного ключа вони мають самостійне літературне значення” [9; т.2; с.121]. Як відомо, в листах до свого біографа Агатангела Кримського Франко дещо підніс завісу над автобіографічним підґрунтям збірки. З іншого боку, сучасні дослідники Іван Денисюк та Валерій Корнійчук таки розшукали щоденник юнака-самогубця Супруна, і це начебто підтверджує версію першої “Передмови”. Тож котру версію походження книжки слід вважати правдивою – документальну чи автобіографічну? Чи прийняти до уваги її всуціль інтертекстуальний характер, на що звернула увагу Тамара Гундорова [3; с.209-210]? І хто був прототипом ліричного “я” – учитель Супрун чи поет Франко? Чи, може, Гетевий Вертер? А чий голос звучить у збірці – Супруна, Франка, а чи просто – ліричного “я”?

До речі, метатекстові коментарі, якими Франко заплутав інтерпретаторів, аж ніяк не заважають читацькому сприйманню. Свою стратегію рецептивної інтриги поет зумисне побудував на напрузі між немовбито внутрішнім, автобіографічним, і начебто зовнішнім, документальним, джерелами збірки, які насправді – як одне, так і друге – є зовнішніми щодо самого тексту. Загадкове походження ліричної книжки спричинює семантичну невизначеність і породжує численні суперечливі інтерпретації, які неможливо узгодити в генетичному аспекті. На вихід із замкнутого кола натякає сам Франко, коли в “Передньому слові до другого видання” переводить увагу з генетико-біографічної площини в суто мистецьку. Адже читач може насолоджуватися текстом лишень тоді, коли отримує свободу творчої інтерпретації, звільнившись од генетизму – обтяжливого обов’язку відшукувати авторську інтенцію чи інші джерела поетичного образу, які самі по собі не мають жодної мистецької вартості. Або ж у формулюванні Ролана Барта: “текст виготовлений з різноманітних форм письма, які запозичені з різних культур і зав’язують обопільні взаємини діалогу, пародії, полеміки, але єдиним місцем, у якому ця розмаїтість фокусується, є не автор, як говорилося дотепер, а читач” [13; с.146].

Суб’єктивність/об’єктивність. Методологічній оптиці ранньої Франкової критики, яка ґрунтувалася на утилітарній естетиці, ідеальний суб’єкт викладу уявлявся таким, щоби “не то світ зовнішній, но і себе самого умів об’єктивно представити” [9; т.26; с.18]. Чи відповідали цим вимогам драматична і

третьоособова форми викладу, в яких суб'єкт "акту висловлювання" заступлений повністю або частково "висловленням" – зображенням світом? А що мав на увазі пізніший Франко, коли говорив про "об'єктивність" розповідачеського "представлення себе самого" в таких творах з першоособовим викладом, як "Божественна комедія" Данте, проза й лірика Конрада Фердинанда Мейера, поезія Лесі Українки та Володимира Самійленка? Чи йшлося тут про майстерність авторепрезентації розповідача або ліричного "я", коли суб'єкт висловлювання перетворюється на зображуваний предмет власного висловлювання? І навпаки, поняття "суб'єктивізму" Франко часто застосовував до драматичних творів, очевидно, означаючи ним невдалі композиційні стратегії в царині сюжету- і характеротворення, як-от наявність зайвих сцен, непослідовність мовних партій і поведінки персонажа тощо.

Слід визнати, що хоча до "суб'єктивної" манери викладу, особливо модерністичного її варіанту з надмірним культом "я", Франко ставився з насторогою, все ж дав їй докладні поетикальні характеристики. Він вказував, що традиція творення образу іронічного розповідача, котрий "в частих дигресіях обертається до читача, балакає з ним про різні речі, висказує свої рефлексії по поводу тих чи інших слів та поступків дійових осіб" [9; т.294 с.490], має романтичне походження, однак навіть у найвидатніших романтиків вона не завжди виправдана: "Суб'єктивна закраска тільки там робить враження, де є виразом дійсно великої, огнистої і сильної особистості, де та особистість проривається сама, мимо волі автора; де автор чинить се сам, сваволячи, там такі відскоки тільки псують цілість і лишають несмак" [9; т.294 с.491]. З цього погляду ані "Євгеній Онегін" Пушкіна, ані "Беньовський" Словацького не зуміли дорівняти Байроновому "Дон-Жуану", в ліричні відступи якого автор вклав "усю свою душу, свою гігантську особистість і огнистий протест усього його покоління супротив гніту реакції" [9; т.29; с.490].

А на підставі дигресійної будови "Гайдамаків" Франко дійшов висновку про переважно ліричний, суб'єктивний Шевченків талант, чого, мовляв, недостатньо для творення епосу: "Найкращі часті в "Гайдамаках", се іменно найнепотрібніші часті – ліричні уступи і рефлексії поета. Його гаряча душа рветься наперед з-поза описуваних лиць і подій, рветься, щоб сказати своє слово, але за тим словом ми тратимо з очей саму тему, образи і лица бліднуть, стираються, перестають жити власним життям, так як ми на кожному кроці бачимо движучого та попихаючого їх поета" [10; с.120].

Та якщо Шевченко все-таки вдало приховував отими "ліричними вставками" прогалини в епічному зображенні [9; т.29; с.220], то епігони романтизму і новітні неоромантики повністю піддалися сваволі створеного великими попередниками стереотипу наратора. У поемах "Вадим" та "Іскоростень" Корнила Устияновича "перед сильним світом власного Я гаснуть всі інші лица" [9; т.26; с.18]. Згубну, на думку Франка, роль відіграв іронічний розповідач й у ранньомодерністичній поемі "Магдалена" Йозефа Сватоплука Махара: "ані його філософічні, ані суспільні, ані естетичні уваги, зложені в тих відскоках і промовах до читача, не мають того революційного розгону, тої елементарної

сили виразу, щоб могла пірвати нас за собою і заставити нас забути про покинуте на хвилю пасмо оповідання" [9; т.29; с.490-491].

Прикметно, що твори самого Франка, які були, мабуть, задумані як дигресійні поеми, так і залишилися незавершеними ("Ольга", 1875; "Нове життя", 1886; "Лісова ідилія", 1903), хоча в композицію інших поем органічно вплетено поодинокі ліричні відступи, як-от зворушлива апострофа "О серце батька! Ти, як звід небесний..." в легенді "Святий Валентій" (1885).

Характерні тенденції спостерігаються і в малій прозі І.Франка: двадцять п'ять її відсотків викладено надзвичайно різноманітними першоособовими формами [4; с.129]. Але переважали вони на ранньому етапі, поступившись згодом третьоособовим формам, в яких поступово витіснявся голос наратора, поширювалася манера "показу" (show), а не розповіді (tell) [5; с.148].

Зрілий Франко-критик звільнився від некритичного захоплення тими стильовими течіями, які культивували максимально об'єктивний виклад і дистанціювання від персонажа, – він помітив, що разом зі зникненням автора зникає й герой. Особливо це стосувалося натуралізму, який спирався на теорію середовища Іпполіта Тена та еволюційну теорію Чарльза Дарвіна, перетворивши роман на реєстрацію вчинків персонажа, зумовлених впливом спадковості і соціального довкілля.

Зіставний аналіз класичного реалізму і модерного письменства І.Франко виклав у оглядовій статті "З останніх десятиліть XIX віку" (1901), полемічних працях "Принципи і безпринципність" (1903), "Старе й нове в сучасній українській літературі" (1904). За Франком, представники класичного реалізму вдавалися до громіздких жанрів (як-от повість, поема, драма), які дозволяли аналітично змалювати характер героя на тлі широко окресленого соціального середовища; послідовно вибудовували твір згідно із законами епічної композиції: розгортали об'єктивну розповідь, контролюючи власним, авторським коментарем читачеве сприймання зображених персонажів, мотивували їхні вчинки та пояснювали логіку міркувань, нерідко моралізували. Натомість молоді митці змінили єдиний композиційно-стильовий кут зору автора-спостерігача на децентрований виклад матеріалу крізь призму світобачення персонажів: сучасники Стефаніка "відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе оточення" [9; т.35; с.108]. Модерні белетристи переносять себе і читача в душі героїв, застосовуючи поетику безпосереднього внутрішнього мовлення – стислої, уривчастого, ритмізованого і ліризованого, уподібнюючи словесний твір до музики; майстерно імітують імпульсивність людського світовідчуття. Тому І.Франко називав їх ліриками, які об'єктивніші від давніх епиків.

Безумовно, Франкові спостереження сприяли жанрово-стильовому розвитку українського письменства кін. XIX – поч. XX ст. Особливо співзвучною модерним тенденціям видається його концепція "об'єктивного ліризму", для з'ясування якої варто було б систематизувати Франкові інтерпретації різноманітних викладових засобів і технік, як-от композиційна роль розповідачового кута зору, індивідуалізація мовлення персонажів, модель обрамованої розповіді

тощо. Ці аспекти критичного мовомислення І.Франка потребують дальшого дослідження.

1. *Войтюк А.Ю.* Літературознавчі концепції Івана Франка. – Львів, 1981.
2. *Голомб Л.Г.* І.Я.Франко про образ-характер в українській ліриці кін. XIX – поч. XX ст. // Українське літературознавство. Іван Франко: Статті та матеріали. – Вип. 46. – Львів, 1986.
3. *Гундорова Т.* Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.
4. *Денисюк І.О.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – К., 1981.
5. *Легкий М.* Форми художнього викладу в малій прозі І.Франка. – Львів, 1999.
6. *Пустова Ф.Д.* Іван Франко – теоретик літератури. – Донецьк, 1976.
7. *Скутейко Л.І.* Іван Франко про творчу індивідуальність письменника. – К., 1986.
8. *Тодоров Ц.* Поетика // Структуралізм: “За” і “проти”: Сб. статей. – М., 1975.
9. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1976-1986.
10. *Франко І.* Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібр. тв. у 50 т. / Упор. З.Т.Франко, М.Г.Василенко. – Львів, 2001.
11. *Фуко М.* Що таке автор? // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996.
12. *Хороб С.* Франкові концепції драматизму і конфлікту крізь призму європейської теорії // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнародн. наук. конференції. – Львів, 1998.
13. *Barthes R.* The Death of the Author // The Norton Anthology of Theory and Criticism / General ed. V.B.Leitch. – New York; London, 2001.
14. *Cuddon J.A.* The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. – 4th ed. – London, 1999.

WHO SPEAKS IN A LITERARY WORK? (A narratology problems in I. Franko's criticism)

Vasyl Budnyj

*Ivan Franko National University of Lviv Philology Department
Univrsytetska st., 1, UA-79000 Lviv, Ukraine*

The article realizes examinations of evolution in I. Franko's criticism attitudes to various forms of narration in a literary work. It turned out that narratology conception development of the outstanding literary critic was directed from initial naive realistic identification of “biographical author” and “narrator” categories to their posterior delineation. Such changings can be treated as an evidence of the gradual rise of poetical tendencies in ukrainian literary critique at the end of the XIX – the beginning of the XX centuries.

Key words: subject of enuntiation, biographical author, narrator, auto-refentiality, psychological and style interpretation, subjectivity/objectivity.

Стаття надійшла до редколегії 8.08.2002

Прийнята до друку 12.10.2002

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

УДК 821.161.2.02:316“18/19”(092)І.Франко

ДО ПРОБЛЕМИ ФУНКЦІОНУВАННЯ СОЦІОЛОГІЧНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА В УКРАЇНІ (І.ФРАНКО – С.ЄФРЕМОВ)

Михайло Гнатюк

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000 Львів, Україна*

У межах культурно-історичного підходу до літератури важлива роль належить соціологічній зумовленості мистецького полотна, яка зайняла важливе місце в українському літературознавстві кін. XIX – поч. XX століття. У статті досліджено особливості соціологічного підходу до аналізу творів у літературознавчих працях І.Франка 70-х – поч. 80-х рр., та С.Єфремова.

Ключові слова: культурно-історична школа, соціологічний підхід до аналізу художнього твору, психологічний метод у літературознавстві, народництво, І.Франко, С.Єфремов.

З іменами І.Франка, а пізніше С.Єфремова пов'язують один з найяскравіших періодів в українському літературознавстві, що припадає на кін. XIX – поч. XX ст.

Відомо, що науково-методологічний арсенал І.Франка-літературознавця надзвичайно широкий. Видатний український учений у своїх працях використовував здобутки міфологічного, порівняльно-історичного, культурно-історичного, філологічного та психологічного напрямів у науці про літературу. У межах культурно-історичної школи у літературознавстві важливу роль відігравав соціологічний підхід до аналізу художнього твору, від якого власне і починається діяльність І.Франка-критика.

Літературно-критичні статті І.Франка 70-х р. XIX ст., а серед них розвідка “Література, її завдання і найважливіші ціхи”, характеризувалися увагою до відтворення у літературі соціальних типів та обставин. Увага до суспільних проблем, намагання знайти соціологічний еквівалент у творі виявилися й у літературознавчих працях І.Франка, написаних у 90-х рр. XIX – на поч. XX ст. Деякі вчені стверджують, що І.Франко йшов від соціологічного до психологічного методу дослідження літературного твору [7; с.56]. Намагання використовувати різні підходи до аналізу художнього полотна (культурно-історичний, порівняльно-історичний, психологічний), що їх культивує І.Франко у цей час, не вів до ігнорації уваги естетичних критеріїв літературного твору. На зламі XIX – XX ст.

І.Франко вважає, що поетична краса художнього твору не є самоціллю. Вона не є самою красою поетичної форми, ні нагромадженням якихось нібито естетичних і гарних образів, ані комбінацією гучних слів. На думку вченого, усі ті складники тільки тоді творять дійсну красу, коли стають частинами вищої цілості – духовної краси, ідейної гармонії. Свідченням єднання естетичної краси та краси ідейної може бути стаття І.Франка “З останніх десятиліть ХІХ віку”: “Переважно селянські сини за походженням, соціалісти за переконаннями, молоді письменники взялися зображувати життя, але краще всього знали, – селянське життя. Соціальна критика суспільного устрою давала їм вказівки, де шукати в цьому житті контрастів, потрібних для твору мистецтва” [8; с.500]. Але тут І.Франко не забуває про суто мистецькі прийоми художнього відображення. Тільки той митець може називатися справжнім поетом, “хто, маюючи нам конкретні і яркі образи, рівночасно вміє торкати ті таємні струни нашої душі, що озиваються тільки в хвилині нашого власного, безпосереднього щастя або горя”, але разом з тим ідейність твору “не є ніякою штучною примішкою, її не можна “вложити до твору”, вона є те, що німці називають *immanent*, є впливом такого, а не іншого способу думання, бажання і почування автора, впливом і маніфестацією його душі, образом його індивідуальності” [9; с.272-273].

І.Франка характеризують як дослідника, у літературознавчих працях якого з’явилися поліфункціональні принципи аналізу літературного твору. Літературознавчу діяльність С.Єфремова зв’язують, як правило, з однією, соціологічною концепцією літературознавчого аналізу. При цьому “соціологічна” концепція літератури С.Єфремова завжди сприймалася як обмежена, така що не давала можливості проаналізувати художній твір в усій його повноті, не ігноруючи його естетичні особливості, його мистецьку вартість*.

Зрештою, сучасні С.Єфремову дослідники по-різному оцінювали його літературознавчі концепції. Л.Білецький, напр., визначав їх як ідеологічні, В.Дорошенко кваліфікував як суб’єктивно-соціологічні, що виходили зі школи російського народника М.Михайловського. В.Дорошенко, зокрема, закидав С.Єфремову прихильність до російської суб’єктивної школи в соціології, де замість історії літературного розвитку подавалася лише характеристика літературних творів, перейнята публіцистичним духом. Дещо зміщуючи акценти, подібну оцінку повторила сучасна дослідниця М.Овчаренко [4; с.147].

Теза про соціологічний еквівалент була тісно зв’язана з концепціями російського філософа Г.Плеханова. Плеханівська естетика передбачала опосередкова-

* Сам термін “соціологічне літературознавство”, який широко культивується у сучасних дослідженнях, не є точним. Представники соціологічного літературознавства, начебто звертаючи в першу чергу увагу на відображення у художньому творі суспільно-політичних подій, при цьому ігнорують часто мистецькі особливості художнього твору. Проте в українській науці про літературу найвидатніші представники, аналізуючи художні твори як відображення суспільно-політичних подій, у першу чергу звертали увагу на мистецькі явища художнього полотна. Це спостерігасмо на прикладі творчої критики І.Франка, як і С.Єфремова. Ця особливість заперечує сам термін “соціологічне літературознавство”. Вульгарно-соціологічний підхід до аналізу літературних творів, що утвердився в радянській Україні у 30-х рр. ХХ ст. (Б.Коваленко, В.Коряк, С.Щупак та ін.) приніс значну шкоду нашій науці про літературу.

не виведення "соціологічного еквівалента" після детального вивчення естетичного (художнього) боку твору: "Можна сказати, що не людина для краси, а краса для людини. А це вже утилітаризм в його дійсному, широкому сенсі, тобто в сенсі корисного не для людини, а для суспільства: племені, роду, класу. Але саме тому, що ми маємо на увазі не окрему особу, а суспільство (плем'я, народ, клас), в нас залишається місце для кантівського погляду на це питання: судження смаку, безумовно, передбачає відсутність будь-яких утилітарних міркувань індивідуума, який його висловлює, тут теж повна паралель із судженнями, які висловлюються з точки зору моралі: якщо я оголошую даний вчинок моральним тільки тому, що він мені корисний, то я не маю ніякого морального інстинкту" [6; с.434].

М.Михайловський, як і інші російські народники, розглядав питання естетики літератури на матеріалі сучасних письменників. В їхніх літературно-критичних працях мистецькі питання обов'язково зливалися з суспільними, набираючи войовничого характеру. Свою діяльність народницька критика розуміла як невід'ємну частину загальнодемократичної праці.

Оскільки проблема народництва в українському літературознавстві сьогодні набула досить одностороннього трактування, розглянемо її дещо ширше. У літературознавчих працях, присвячених модернізму, народництво переважно трактується як суспільну ідеологію, що виникла під впливом ідей російського філософа і політичного діяча М.Михайловського.

Чи можна говорити про вирішальний вплив російського народництва на С.Єфремова? Справді, ідея служіння народові вплинула на українського вченого і літературознавця, проте йому йшлося про плекання і захист національних святинь українського народу.

Намагання деяких сучасних дослідників принизити народництво є штучним. Як і штучними є спроби довести примітивізм мислення тих, хто обстоював національні святощі у літературі. Українське народництво значною мірою сприяло зверненню літератури до нових тем і проблем. Такі ідеї характерні і для народництва в інших літературах. Леся Українка у відомій статті "Два напрями у новітній польській літературі" писала про те, що польське народництво оновило польську літературу.

Своєрідно аналізує літературознавчу концепцію М.Михайловського Г.Гравович. Погоджуючись з думкою про народницьку основу літературознавчих концепцій С.Єфремова, він говорить про особливості народництва. "Центральна концепція народництва, себто концепція літератури на службі народу, впливає з тривалої панівної течії в російському й українському письменстві – від Белінського й Чернишевського, Франка і Грінченка. Йдеться тут не так про романтичну спадщину та нашарування позитивістських ідей (віра в прогрес, постулат наукової бази, зокрема дорогою впливів Драгоманова і Франка), як про те, що в контексті російської імперії література була чи не єдиною альтернативою до народників – письменників дуже різних за своїми ідейно-естетичними уподобаннями. Однак, народництво у Росії й в Україні мало різні настанови. Якщо С.Єфремов і посилається на М.Михайловського, – то це тільки для певного ритуалу. Сам С.Єфремов вкладає у поняття "народне" зміст "національне". В

Україні не було "ходіння в народ", як це було в Росії. Отже, за термінологією С.Єфремова, "народний" письменник асоціюється з поняттям "національний".

Сучасні дослідники Т.Гундорова та Н.Шумило вважають, що зріле народництво (те, що тяжіло до традиційних, старих автономних структур: бароко, бурлеск, до активного продукування романтико-народницької ідеології, до закріплення дидактичної та етнографічної форм творчості – М.Г.) було неоднотайним у відповіді на питання про сутність літератури і культури. На їхню думку, "народництво включало в свої рамки відмінних Шевченка і Куліша, Франка і Нечуя-Левицького. Основним положенням політичного народництва була концепція народу як селянства, яку підтримувало багато ідеологів, зокрема І.Франко. У творчості І.Франка народ став об'єктом зображення й найвищою метою літературної творчості. Інтелігенція має значення постільки, поскільки виконує суспільну та літературну роль для народу" [1; с.33].

Справді різними були Шевченко і Куліш, ще більшими антиподами були І.Нечуй-Левицький та І.Франко. Якщо І.Нечуй-Левицький створив певну естетичну формулу, якій відповідали його етнографічно-селянські твори, то І.Франко виходив далеко за межі традиційного народництва, обираючи і об'єкт зображення, і мету літературної творчості. Безсумнівно, інтелігенція у творах І.Франка виконує суспільну і літературну роль для народу, проте це аж ніяк не відповідає традиційним приписам народництва.

І.Франко відійшов від народницьких ідеалів ще у 70-х рр. XIX ст., коли у критичних виступах, присвячених історичним творам К.Устияновича "Вадим" та "Іскоростень" гостро критикує автора за нічим не обґрунтовану ідеалізацію старовини, що вивищувало один момент з життя старої Русі, не давало ширших узагальнень. Про відхід І.Франка від народницьких ідеалів пише Д.Павличко у розвідці "Поетичний вступ до поеми "Мойсей" Івана Франка": "В поетичному вступі до "Мойсея" нема базованої на якійсь одній історичній події, зачиненої на цьому вузькій, народницькій думки. Народ в розумінні Франка – це рухома, суперечлива в своєму розвитку невмируща сила, яка прагне свободи і дає свідомість колективного безсмертя мислячій національній одиниці" [5; с.13].

Як і І.Франко, С.Єфремов відводив важливу роль у роботі літературознавця дослідженню ідей, їхньої появи у літературній творчості. При цьому С.Єфремов висуває своєрідну образну тріаду, найважливішу для української літератури: 1) ідея індивідуальної волі ("елемент свободи для людини, невпинна визвольна течія – це перша ідея"); 2) національна ідея, яка, на думку дослідника, "тягнеться другою червоною ниткою через усю історію нашого письменства..."; 3) ідея української мови – третя ідея ("...течія народности в змісті і формі, насамперед у літературній мові – третя риса, що визначається виразно в історії національного письменства").

С.Єфремов сприймав народність насамперед як ідею служіння своєму народові, а не намагання ходити в народ. Вплив культурно-історичного літературознавства на ідеї С.Єфремова виявився у відмові від старих підходів і намаганні застосувати новітні ідеї та принципи.

Про особливості соціологічного підходу С.Єфремова до аналізу літературного твору може свідчити і відома полеміка С.Єфремова з Б.Лепким. У 1912 році

С.Єфремов, відповідаючи Б.Лепкому з приводу задекларованого ніяк не виключено естетичного принципу при аналізі літературного твору, писав: "Принципом краси не можна охопити ні всіх потреб людського духа, які має задовольняти і які задовольняє мистецтво, ні навіть спеціальної сфери людської творчості. Естетичні емоції – то тільки частка, і дуже невелика частка того духовного надбання, що дає нам кожне письменство: поза естетичною втіхою лишається ще величезна гама інших переживань од творів мистецтва" [2; с.20-21]. Як бачимо, С.Єфремов ні декларативно, ні практично зовсім не ігнорував естетичного принципу при аналізі літературного твору, вважаючи при цьому, що ним не можна обмежувати літературознавчого аналізу.

Напрямок соціологічного аналізу С.Єфремов чітко визначає у своєму дослідженні про І.Франка, про соціологічну спрямованість якого свідчить і сама назва праці – "Співець боротьби і контрастів". Автор прагне "Подати загальну характеристику письменника, викрити, скільки зможу, ті окрушини, що направляли його в літературній та громадській діяльності, висвітлити, чим жив він і захоплювався, що любив і що ненавидів, од чого тікав і простував до чого" [2; с.15].

С.Єфремова не влаштовують ні принципи аналізу літературних творів, які прийняв О.Огоновський (докладний реєстр творів з "критичними зауваженнями", ні позначений дидактизмом літературознавчий аналіз А.Крушельницького).

С.Єфремову-дослідникові особливо імпонують, сказані в автобіографії, слова І.Франка про намагання описати у циклі коротких прозових жанрів усі сторони людського життя, разом з тим, заглянувши у "секрети творчості письменника", показати економічні, освітні, правничі та політичні відносини серед людей. "Не розробив зазначеної програми на цілу її широчінь тай у всенській цілості наш автор. Не розробив навіть тією мірою, на яку був цілком здатний, коли вважати на його хист, бо на заваді стали обставини, як особистого життя письменника, так і літературно-громадського на Галичині, що ніякий систематичний праці не сприяли, а швидше перебивали й всяку таку працю гальмували" [3; с.8].

Для С.Єфремова важливим є соціокультурний контекст творів І.Франка бориславського циклу. На відміну від Е.Золя, який мав нормальні умови для праці й зміг здійснити усе задумане, І.Франко, як вважає дослідник, зміг дати тільки окремі частини задуманої широкої картини. Бориславські оповідання могли б зіграти значно більшу роль, якби вони були широко відомі серед письменницької громади. Адже саме у творах бориславського циклу вперше в українській літературі письменник зумів "виявити в белетристичній формі зміст і розвиток великої соціальної боротьби, хоча б тільки в одному закутку на Україні" [3; с.99].

С.Єфремов, аналізуючи соціальні мотиви у творах І.Франка бориславського циклу, звертає увагу на художньо-естетичні особливості творів письменника. Дослідник підкреслює, що мотив любові, мотив морального переродження завжди був у Франка на першому місці.

Віднаходячи у Франка контрастні картини на тлі ідилічних картин природи, С.Єфремов приходить до порівняння галицького письменника з Ф.Достоевським. У цьому порівнянні І.Франкові належить вище місце. "Достоевський

на початку своєї діяльності виявив був гуманістичний, мовляв Добролюбов, напрям, але потім зробився справжнім віртуозом неблаганного мучительства й безпотребної гри на нервах читача. Наш же письменник, навпаки, забив у собі жорстоку сторону свого таланту й вийшов на справжнього співця любови й гуманності" [3; с.150].

Схвальну оцінку С.Єфремова викликає Франкове однозначне засудження всілякої зради, хоч якими благородними намірами вона б прикривалася. Цим виправдовує дослідник і виступ письменника проти міщанства у статті "Ein Dichter des Verrates". За словами С.Єфремова, стаття мала принципове значення як благородний протест проти того, що видається авторові найстрашнішим з усіх учинків людини – лукавства та здирництва, що до кінця вбивають в людині людину.

Намагання знайти соціологічний еквівалент у творчості письменника приводить С.Єфремова до думки, що творчість Франка відбиває те ненормальне становище, в якому перебувало українське письменство, коли навіть міцним та дужим талантам були зав'язані крила. І врешті навіть з творів письменника такого таланту як І.Франко, маємо тільки самі уривки, клаптики великої картини української дійсності, нашвидкуруч зроблені, іноді надто порівнені.

Соціологічний метод у літературознавстві, яскраві риси якого бачимо у багатьох працях І.Франка, а пізніше й С.Єфремова, не ігнорував уваги дослідника до художніх особливостей літературного твору. І це підтверджується більшою частиною праць згаданих дослідників. Видатний український літературознавець М.Зеров вважав, що критика повинна широко використовувати висновки соціології та історичні літературні узагальнення. Намагання виключно застосовувати соціологічний метод у літературознавстві є недосконалим, оскільки критики-соціологи так само можуть розійтися у висновках та оцінках, як і критики-естети, психологи.

На жаль у кінці 20-х – на поч. 30-х рр. в українському літературознавстві відбувається вульгаризація соціологічного методу у літературознавстві. М.Зеров вважав, що у критиків чи не так само, як і в перекладачів, цінні своєрідність та глибина сприймання, вразливість, смак, соціальна обдарованість. Бо як би не говорили ми про наукові методи в критиці, а критика завжди матиме щось спільне з мистецтвом. Критичні оцінки завжди зводитимуться на суперечки про смаки і остаточний критичний присуд буде такий же неможливий, як остаточний переклад літературного твору.

Вульгаризація соціологічного літературознавства у працях С.Щупака, В.Коряка, Б.Коваленка, Ф.Якубовського, що з'явилися у кінці 20-х – на поч. 30-х рр., не мала нічого спільного з тими досягненнями соціологічного літературознавства, найвищі вияви якого зв'язані з працями І.Франка та С.Єфремова.

1. Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (Початок ХХ століття) // Слово і час. К., 1993. – № 1.

2. Єфремов С. Історія українського письменства: У 2 т. – Київ; Ляйпціг, 1924. – Т.1.

3. Єфремов С. Співесць боротьби і контрастів. – К.: Вік, 1913.

4. Овчаренко М. С.Єфремов як літературознавець // ЗНТШ. – 1962. – Т. 173.

5. Павличко Д. Поетичний вступ до поеми "Мойсей" Івана Франка. – Львів, 2001.
6. Плеханов Г. Избранные философские произведения: В 5 т. – М., 1958. – Т.5.
7. Див. Фізер І. Іван Франко: від соціологічної до психологічної зумовленості літератури // Слово і час. – К., 1993. – № 5.
8. Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1984. – Т. 41.
9. Франко І. Леся Українка // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1981. – Т.31.

TO THE PROBLEM OF SOCIOLOGICAL LITERATURE STUDIES/CRITICISM FUNCTIONING IN UKRAINE (I.FRANKO-S.JEFREMOV)

Mykhailo Hnatiuk

*Ivan Franko National University of Lviv Philology Department
Universytetska st., 1, UA-79000 Lviv, Ukraine*

Withing cultural and historial approach towards the literature an important role belongs to a social conditioning of the artistic canvas, which obtained an important place in Ukrainian Literature Criticism at the end of XIX-the beginning of the XX centuries. In the article it is analysed the peculiarities of the sociological approach to the analyses of works which were trased in I.Franko's works on Literature Criticism in the 70-s the beginning of the 80-s and the specific features of sociological approach functioning in the analyses of the work by Jefremov.

Key words: cultural and historial school, sociological approach to the analyses of artistic work, psychological method in Literature Criticism, populism, I.Franko, S.Jefremov.

Стаття надійшла до редколегії 10.03.2001

Прийнята до друку 14.10.2001

УДК 821.161.2-9.09"18"(092)І.Франко

ІВАН ФРАНКО В ОЦІНКАХ ДМИТРА ДОНЦОВА: ДОЛАННЯ ЕПОХИ RATIO

Олег Баран

*Дрогобицький державний педагогічний університет імені І.Франка,
вул. І.Франка, 24, 82100 Дрогобич, Україна*

Зосереджено увагу на працях Дмитра Донцова, в яких той критично висловлюється про Франка-позитивіста й культурного етнографа та високо оцінює його праці пізнішого періоду, коли І.Франко був представником націоналізму та волюнтаризму.

Ключові слова: Дмитро Донцов, Іван Франко, нація, націоналізм, волюнтаризм, соціалізм, лібералізм.

Постать Дмитра Донцова (1883-1973) є знаковою для української політики й культури ХХ ст. Цей уродженець степового Півдня, типовий емоціоналіст за сприйняттям і відображенням світу, зумів дивовижно прагматично увійти в український національний рух, стати виразником нової фази ідейно-світоглядного розвитку нації і синтезатором її надніпрянського і галицького ментально-духовних відламі. Уже 1908 р., у 25-річному віці, Д.Донцов вперше опинився в Галичині. Відтоді і аж до 1944 р. він мешкав переважно у Львові або на еміграції – в країнах Середньої Європи: в Австрії, Польщі, Румунії, Чехословаччині, частково – у Швейцарії, Німеччині, Швеції. Ці географічні маршрути політичного вигнання, а також юнацька закоханість в дух Окциденту, очевидно, стали підґрунтям того, що Д.Донцов став першим нашим культурним ідеологом середньоевропейської ідентичності України. Він перший глибоко зрозумів доконечну потребу плекання європейських принципів, інтеграції країн між Альпами і Чорним морем, між Балтикою і Балканами як геополітичну й культурну запоруку вбереження цілої Європи від імперської гегемонії Росії з одночасним культурним урізноманітненням і збагаченням її.

Дмитро Донцов дивився на Івана Франка не тільки як на центральну постать Галичини кін. ХІХ – поч. ХХ ст., а й як на найбільшого виразника проєвропейських духовно-культурних інтенцій українства. Він знав І.Франка особисто, але, мабуть, не близько: Д.Донцов зафіксований на фотографії учасників відзначення 40-річного ювілею творчої праці І.Франка (1913 р.). Протягом усього наступного життя, аж до далеких, ще творчих, 60-х років, він постійно звертався до теми осмислення постаті І.Франка (статті в альманаху "Гомін України", Торонто). З іншого боку, саме Д.Донцов відважився на першу концептуальну й масштабну критику І.Франка власне як форматора нової генерації українства.

Д.Донцов, як теоретик передусім політичного гатунку, вельми проникливо збагнув ще напередодні Першої світової війни, що саме Галичині судилося бути промотором модернізаційних націотворчих процесів. Про це свідчать хоча б його статті в журналі "Украинская жизнь" (виходив у Москві у 1912-1914 рр. за редакцією С.Петлюри), тоді одному з найкращих українських часописів, частина з яких з'явилася у спеціальній рубриці "Лист з Галичини". Так мимоволі Д.Донцов став виразником і тлумачем галицької специфіки. Його матеріали гранично точні, аналітичні, гостропроблемні. Він розтинає проблему до глибини, миттєво актуалізує й узагальнює. Цей талант публіциста переходить і в його наступний масштабний реферат "Сучасне політичне положення нації і наші завдання", виголошений на II Студентському українському з'їзді у Львові 1913 р., де розуміння авангардності Галичини в українській справі поєднується з розумінням специфіки середньоевропейського геополітичного простору і передбаченням його майбутнього піднесення. Як політичний публіцист Д.Донцов вивів українську журналістику із її традиційної загумінковості, дрібничковості, надавши їй міжнародного розмаху. Кілька років (1914-1919) проживаючи у Відні, Лозанні, Берліні та Берні, він видавав різноманітні інформаційні бюлетні європейськими мовами, у яких представляв українську політику, активно співпрацював із впливовою, німецькомовною переважно, пресою Австрії, Швейцарії та Німеччини. У 20-ті рр. Д.Донцов знову оселився у Львові і, очоливши "Літературно-науковий вісник" (ЛНВ) – "Вісник", розробляв нову стратегію перетворення Галичини у пробовсу, наступальну цитадель українства.

Саме у цей складний і трагічний момент, у 1923 р., коли новий націоналістичний рух на західноукраїнських землях і в еміграції щойно утверджувався, щойно формував свою ідеологію, Д.Донцов вперше взявся за концептуальну ідейну критику постаті І.Франка. Це його переосмислення І.Франка виходило із контексту переосмислення здобутків та ідейних принципів усього попереднього етапу розвитку українського національного руху, усього XIX ст., епохи народництва та лібералізму, що органічно виростало із його довоєнної діяльності і творчості, ще коли Д.Донцов відважився розбити культ М.Драгоманова і соціалізму в нас.

Тож у статті "Криза нашої літератури" (ЛНВ, 1923), де Д.Донцов надзвичайно гостро, глибоко і категорично критикує традиційну українську літературу за надмірну сентиментальність, провінційність і дріб'язковість, відсутність трагічного пафосу, він ставить у її контекст і Франка: "... Або візьмим Франка – дійсно чудових "Каменярів". Чи це образ душі творця, п'яної гарячкою мистця, упоєного розкішшю творчості? Хіба там віддано шал борця, для якого "все було палким в годину творчу: і небо, і земля, і камінь, і різець, і серце майстра"? (Леся Українка, "Сфінкс"). Ні, там бачимо понуру працю похмурих, мовчазливих невільників. В них також є неспокій творця, їм також присвічує далекий ідеал, але їх праця, їх порив у Незнане, у Непевне уявляється авторові не як в авторів енергетичного світогляду, як найвище щастя, лише як прокляття" [6; с.61]. Під "авторами енергетичного світогляду" Д.Донцов має на увазі Т.Шевченка і Лесю Українку, а також велику традицію європейської індивідуалістсько-героїчної літератури: від Есхіла з його гордим Прометеем, через пристрасть Шекспіра й

Шіллера, “жорстокий сарказм” Свіфта [6; с.54], до “гризучої іронії” Гайне [6; с.54], до волюнтаризму та колосальної емотивності Зудермана, Гамсуна, Ібсена, Гавптмана, Кіплінга, Вергарна, Джека Лондона, Лермонтова, Стівенсона, Шибишевського, Бодлера [6; с.52]. Це письменники, які передали у своїх творах, на думку Д.Донцова “... здобувчо-хижацького духа білої раси, тої білої раси, яка під Пуатіє, на Каталонських полях, в наших степах залізною рукою стримала побідний похід монголів ... Хіба це не мова всіх конкістадорів, які підбивали континенти? Мова тих, яким належить світ?” [6; с.67].

А ось як він визначає внутрішню основу героїчної літератури: “Місячна соната” – це краса. “Негоїса” Бетовена або його “Дев’ята симфонія” – це гимн нестриманій силі, енергії. “Відпочиваючий Гераклъ” – це краса. Знана статуя Родена “До зброї” (“Aux armes !”) – постать жінки з затиснутими кулаками піднесених рук, з м’язами, готовими тріснути з напруги, з перекривленим пасією, розз’явленим ротом, з чолом зморщеним, як у тигра, коли отвирає пащу, з цілим виразом, де вмерла всяка рефлексія, а живе лише порив, – то сила й енергія” [6; 48]. І далі: “Коли хочете вхопити цю суть, слухайте музику ... або уявіть себе під час шаленого лету на коні, або вояком під час атаки: пожадання, жадоба життя, шал упоєння, нестямний порив, погорда небезпеки, насолода ризиком, бажання нездержного лету ...” [6; с.49].

Тому й проблематика героїчної літератури була така чужа народам пасивним, ліричним: “Генії світової літератури, – пише Д.Донцов, – знали про таємничу спорідненість усіх речей, тьми і світла, добра і зла. Вони знали, що з ненависти родиться любов, з ночі – день, з гріха – покута, з упадку – піднесення; знали, що ніхто майже не здобувся на таку любов до Месії, як Марія Магдалена; що ніхто не увірував у нього так, як розп’ятий розбійник, що ніхто так добре не пізнав обличчя правдивого Бога, як Яків, що боровся з ним!” [6; с.51].

Цілком іншими, протилежними є, на думку Д.Донцова, настроєвість та проблематика більшої частини української літератури, де домінують два архетипні почуття: Спокою і Суму. Це література якогось екзистенційного поразенства, приреченості, внутрішнього одубіння і рабства. Про що пишуть переважно українські письменники? Про “Погідну тишу, непорушну красу золотого українського полудня і срібної української ночі, незакаламучений спокій багатого, терпеливого і лінивого краю, примітичну ідилію щасливих гречкосіїв (Нечуй-Левицький), закрашену легким, незлобним гумором (Маковей, Гребінка), або знов меланхолійний сум, угинання під тягарем життя (Марко Вовчок, Г.Барвінок), сентиментальний стоїцизм, що наділяв мрійливими пестошами добро, як і зло, без різниці ... Чи знайдемо в цій літературі патос протесту, відвагу Ікара, Прометея, великі пристрасті? Картаючу сатиру, прокляття тріумфуючій долі? – За всім тим даремне шукатимемо в нашій красній письменстві!” [6; с.48], – скрушно зазначає критик. Ця ментальна схильність українства до тужливості, до відступу виявилася в тому, що з такого героїчного твору, як “Слово о полку Ігоревім” ми “Піднесли найменш драматичний момент – “Плач Ярославни” [6; с.52], “Тому, – твердить Д.Донцов, – наші опришківські легенди не натхнули нікого на щось подібне, як “Розбійники” Шіллера ... Тому оминали з острахом наші поети одну з найбільш блискучих постатей нашої історії – Мазепу, з яко-

го можна було б зробити українського Макбета, Цезаря Борджіо й Казанову нараз ..." [6; с.50].

Отже, Д.Донцов тут чітко протиставляє окцидентальний героїчний, "готичний", вживаючи терміну О.Шпенглера, духовний світ, що характеризується ідеями ірраціонального пориву, сили волі, вічного бунтарства, невгаваючого динамізму, духовному світові українства, "виробленим віками рабства і за-непадом всякої активності нації" [6; с.66]. Він закликає звернутися до власних героїчних художніх традицій, що є переважно у середньовічному минулому або в небагатьох геніїв сучасності: до "енергійної мови І.Вишенського", до дум XVII ст., до "Слова" та їх духовних нащадків – Шевченка, Лесі Українки, Стефаника, Черемшини [6; с.66-67]. Це вже було чітке завершення світоглядної еволюції Д.Донцова від матеріалізму поч. XX ст. (до 1910 р.) до ірраціоналізму – волюнтаризму, крізь призму якого він інтерпретував світ вже досить послідовно від 1913 р. Він вважав, що Перша світова війна цілковито поклала край епосі гуманізму та лібералізму, прогресизму та раціоналізму, і тому покладатися на ці зужиті принципи – це значить прирікати себе на наївне мрійництво на катастрофічний занепад [6; с.67].

Зрозуміло, оцінки Д.Донцовим письменників є дещо однобічними, занадто категоричними. Однак не можна заперечити їх концептуальної правильності. У своїй творчості він не прагнув бути науковцем-фактографом (взагалі мав великий скепсис до філософії та культурної практики позитивізму), був есеїстом та ідеологом і тому прагнув створити лише яскраві візії, пробудити оптимістичні настрої, сформулювати переможні ідеї.

Якщо у статті "Криза нашої літератури" Д.Донцов наважився тільки поставити І.Франка у загальний контекст негативних тенденцій в українській культурі, то у трактаті "Націоналізм" (1926), який став етапним твором, що сформував світогляд цілого покоління в Західній Україні та на еміграції, він відважився на цілковите заперечення підставових ідей І.Франка (як потім сам уточнив – раннього І.Франка). Це заперечення було йому потрібне для того, щоб кардинальніше усунути цінності та ідеали минулої епохи – соціалізму та лібералізму, у світоглядному плані – матеріалізму та раціоналізму. Треба було вирвати українців із лещат прагматичної та агероїчної епохи Ratio. Попереду була Друга світова війна і доконечна потреба вибороти собі самостійну державу, а до цього не можна було йти із плачем, упованнями на науково-технічний прогрес та добру волю ворогів.

Уже в першому абзаці своєї книги Д.Донцов ставить тезу: "Які емоції збуджують у нас імена кирилометодіївців, Драгоманова, Франка і провідників новітнього народництва та соціалізму? – Певно не ті, з якими лучаться в нас імена Данте, Макіавеллі або Мадзіні. Це постаті різних шкіл, різних стилів і яких же ж інших світоглядів!" [8; с.17]. Тобто, І.Франко стає у цій книзі символом епохи лібералізму та раціоналізму. Д.Донцов пише: "Всеволодність людського розуму для цього – найвищий закон. Інтелект є для нього та зброя, якою кожна гуртова одиниця (отже й нація) має боротися за бажаний для неї лад, головна підойма реформ" [8; с.29]. Він цитує із І.Франка: "А ще скажіть, як сей лад перевернути хочем ми? – Не зброєю, не силою – огню, заліза і війни, – а правдою

і працею – й наукою” [8; с.30]. Іронізує із його думок, що високі ідеали великих завоювань, боротьби, слави – це лише “фантоми”, “не варті мук і крові і страждань” [8; с.56]. Іронізує з такого Франкового наївного афоризму: “... нам хліборобам що з мечем почати?” ... “Патріотичний меч перекувати на плуг, обліг будуччини орати – на серп, щоб жито жать, життя основи – на вила, чистить стайню Авгійову” [8; с.172-173]. Із сарказмом говорить Д.Донцов про частий плач і сльози в І.Франка [8; с.174].

У словах І.Франка “Я не люблю тебе, ненавиджу, Беркуте! За те, що в груди ти ховаєш серце люте, за те, що кров ти п’єш, на низьких і слабих з погордою глядиш, хоч сам живеш із них, за те, що так тебе боїться слаба твар, ненавиджу тебе за теє, що ти цар!” Д.Донцов вбачає вираз плебейського анархізму, що не сприймає ідей величі, сили, героїки [8; с.197]. Він дорікає Франковому ліричному героєві за постійні сумніви, за відсутність великої, пристрасної віри, за постійні розчарування, що є закономірністю для того, хто проголосив колись і все поставив на “розум владний без віри основ” [8; с.210].

Д.Донцов говорить як про поразенство, як про вияв одвічних українських ментальних розслаблюючих і безвольних комплексів про такі провідні мотиви у ліриці І.Франка, як захоплення м’якістю і ніжністю життя, толерантністю й лагідністю, всепрощенням [8; с.189]. І так узагальнює наслідки такого світогляду: “Замість боротьби – виховання, замість догматизму віри – розслаблюючий критицизм, замість моралі сильних – етика лагідних, замість твердості – м’якість, замість нації – людськість, замість накинення своєї правди – толеранція до ворожої ...” [8; с.190]. Характерно, що при цьому він називає тодішню соціалістично-народницьку Галичину “Провансальською”, тобто відстало-загумінковою, партикулярно-безнаціональною, безвольно-занепадаючою, а тому відступаючою. Це світ вічної вторинності, за Д.Донцовим, вічного запобігання, це “Плебейсько-простацька філософія вихолощеного, загальюканого, виколіненого, опльованого, і не свідомого того, кокетуючого своєю імпотенцією і прекраснодушнім українофільства, яке не шанує ... сильного інстинкту життя, але ще й звеличує ідеал волевої кастрації” [8; с.190]. Власне, це та Галичина, як “Ботокудія”, населена “рутенцями” (галицький варіант малоросів), з якою боровся і сам І.Франко, але деякими ментально-ідейними вадами водночас і “заразився” від неї ж. Бо тільки зріши серед приземленого світогляду примітивних свинопасів і наймитів міг “Франко протиставляти мечеві “вила” і “стайню” [8; с.202].

З іншого боку, Д.Донцов двічі наводить критичні вислови І.Франка про М.Драгоманова, акцентуючи, що “раціоналістичний” табір сам усвідомив свою кризовість. Він нагадує, що І.Франко зневажливо називав М.Драгоманова “gente Ruthenus natione Russus” (родом русин – національністю росіянин) у статті “Одвертий лист до галицької руської молодіж” (1905), визначаючи його ненаціональний світогляд [8; с.24]; наводить Франкові слова зі статті “Суспільно-політичні погляди М.Драгоманова” (1906), що передають характеристику цілого покоління української драгоманівщини: “Їх ідеологія була “наївним міркуванням мужика, що не бачив світа і не потребував підвестися думками до розуміння вищої суспільної організації, понад світ громади або повіту” [8; с.186]. Таким

чином, Д.Донцов високо оцінював Франкову здібність до переоцінювання цінностей, до самоаналізу й ламання заскорузлих ідейних стереотипів.

Отже, у трактаті "Націоналізм" Д.Донцов завершив розпочату ще в книзі "Підстави нашої політики" (1921) критику ідеологій соціалізму та лібералізму, базованих на філософських засадах матеріалізму та раціоналізму, водночас переносючи український національний рух на світоглядні основи ірраціоналізму-волютаризму, формуючи ідеологію націоналізму та консерватизму. І повалення культу І.Франка в нашій суспільній думці, власне раннього, "Драгоманівсько-соціалістичного" І.Франка, він уважав за одне з центральних завдань своєї роботи.

Ніби відчуваючи потребу ширше обґрунтувати свою позицію, у тому ж 1926 р., Д.Донцов друкує в ЛНВ ще одну статтю під промовистою назвою "Трагедія Франка". Стаття написана з великим пієтетом і симпатією до І.Франка як спроба розібратися у складних лабіринтах його життєвих шукань, ідеалів, душевних мук. Центральною проблемою статті є теза про роздвоєність І.Франка, його трагічне протистояння вибраній системі цінностей та світоглядних постулатів, протистояння неправильно сформованій суспільності. Зауважимо, що Д.Донцов був одним з перших, хто помітив і проаналізував цей внутрішній конфлікт І.Франка. У письменникові постійно боролися між собою дві визначальні субстанції: Розум та Інтуїція. Відмовившись у молоді роки від романтичного світовідчуття та героїчних традицій в літературі, куди спрямовувала його глибинна сутність його натури, таланту, І.Франко сприйняв як Обов'язок, як Вимушену Доктрину практичну ідеологію та естетику соціалізму й позитивізму, з їхнім культом Матерії, Факту, Прогресу, Науки. І цьому Богові нової епохи, цьому Ratio він віддався з усією силою пристрасі неофіта, з тою великою Емоцією, яка двигтіла в його глибині. Д.Донцов резюмує: "... був він цілий час "з собою самим у борні", і якраз у сім була найбільша трагедія його душі, яка мабуть, і звела його в могилу" [10; с.125].

Вийшовши із соціальної гущі одного з найпригніченіших народів Європи, повіривши, що тепер ідеї Прогресу відкриють перед ним неймовірну широчінь розвитку та самоствердження, він почав громити усі традиційні вартості "старого світу": "Церква, держава, авторитет, – пише Д.Донцов, – навіть релігія, закон сильнішого, права організаторів суспільності – все відкинув він у патосі негатора через те, що не одна з тих сил використовувалася "щасливішими" для панування над слабшими. А за зброю йому стали – скрайний раціоналізм і, власне, гуманітаризм. Перший мав здерти містичну авреолу зі "старих цінностей", другий – знищити сей "світ насильства і зла" [10; с.127].

Проте, на думку Д.Донцова, запекла боротьба із принципами консерватизму та націоналізму, з Духом Традиціоналізму, чим так захопився І.Франко, закономірно привела його та цілу генерацію його послідовників до поразки, до катастрофи. Тому, що це вічні принципи. Такі основоположні ідеї, як Віра, Містика, Законність, Дисципліна, Відповідальність, Велич, Героїка, Сила, Шляхетність, Воля, Характер – є неуникненними. Вони стояли біля витоків європейської цивілізації та культури й стоятимуть доти, доки вона буде ще прагнути розростання і самоствердження. І тому І.Франко, а разом з ним і все

українське ліберально-соціалістичне покоління, опинилися перед “Порожнім місцем” [10; с.127]. Піддавши все критицизму Ratio, поставивши під Сумнів всі постулати Традиції, вони в принципі відмовилися від Віри, втратили свою Правду. І далі Д.Донцов завершує таким чудовим інтелектуальним “акордом”. “Його [Франкова], величезна робота (він ішов майже сам) так вичерпала його душевні сили, так знищила його тіло, стільки натерла мозолів на душі, стільки роз’ятрила забутих ран у серці, – що йому не стало снаги на порожнє місце поставити свого Бога, як се зробило християнство у перших віках або протестантство за Лютера. Він не хотів признати старої мудрости: що в сім світі той згине, хто не засвоїть собі його суворой моралі боротьби; він забув, що на те лише осудив непомилність розуму римський первосвященик, аби проголосити догмат власної непомилности; що революційна Франція на місце релігії Церкви встановила “релігію розуму”. Він не хотів знати, що вольтерівським сарказмом і людяністю можна звалити старі правди, та не поставити натомість нові; що для того потрібні не “розум без віри основ”, лише новий фанатизм, а замість гуманности – любов, що стоїть понад милосердям. Його гуманність привела його до звеличення всього тілесного, дочасного, “атома моменту”. Нищучи насильство – він прокляв і силу; нищучи віру в чужі цінності, – знищив він усяку віру, приймаючи лиш те, що “ми льогікою розсудили”; сміючись з “фантазій” і “оман” чужих панів, бо вони вимагають жертв від нас, – він скінчив війною проти всяких відірваних ідей, до яких ідеться через сльози і терпіння мільйонів” [10; с.127].

Однак, при такій критичній оцінці здобутків І.Франка, Д.Донцов визнавав, що пророблена ним робота була потрібною, вона змінила національну ідеологію, мобілізувала суспільство, бо привчила українських людей бути активними, звільнила їх від багатьох і фальшивих авторитетів, дала впевненість, вивела на історичний кін ширші верстви. Д.Донцов часто апелював до знаменитої й гіркої Франкової фрази: “не люблю Русі” з передмови до польськомовного видання своїх творів “Дещо про самого себе” (1898). У статті “Згода в сімействі” (ЛНВ, 1937; інша назва: “Philosophia Militans” у кн. “Клич доби”. – Лондон, 1968) він вважає момент написання її переломним у світоглядній еволюції І.Франка [9; с.51]. Взагалі ця стаття звучить як гимн Франкові-бунтареві, ненависникові всілякої заскорузлості, гнилизни духовної і моральної [9; с.51]. Стаття написана після недавнього тоді посмертного ювілею письменника і полемічно спрямована проти інтерпретацій І.Франка М.Рудницьким і В.Сімовичем. Д.Донцов твердив, що завершилася ця світоглядна еволюція поемою “Мойсей”, де є, на відміну від ранніх ліберально-соціалістичних ідеалів, і героїка, і волюнтаризм, і культ войовництва, і проповідь нетерпимості до всілякого Зла і порожнечності. У написаній у цей же час студії “Де шукати наших історичних традицій?” (1938) (інша назва: “Дух наших історичних традицій”) він пояснює, що лише “геніальним відчуттям” Франко “збагнув безглуздя і фальш” своєї прогресистсько-позитивістської доби [2; с.17]. І як про яскравий приклад здібності відректися від своїх учораших переконань, коли вони виявилися помилковими, і друзів, коли вони виявилися занадто одномісними, він говорить про Франкове уїдливе висміювання наївного й довірливого гуманізму Михайла Павлика – свого довголітнього побратима й соратника у соціалістичному русі [2; с.50].

У трактаті "Дух нашої давнини" (1944), який є етапним кроком у світоглядній еволюції самого Д.Донцова і якраз фіксує завершення його філософського синтезу націоналізму і консерватизму, якраз повторюється та сума оцінок і їхня концепція, яку ми вже описали. До другого видання книги автор здійснив низку вставок, у яких пом'якшив критику і наголосив на активному переосмисленні Франком самого себе і своєї епохи. Д.Донцов тут твердить, сам захоплюючись духом і етикою Середньовіччя, що І.Франко не збагнув їхньої пристрастності, високого аскетизму [3; с.70]. Він виділяє відомий вірш "На ріці вавилонській – і я там сидів ..." із збірки "Semper tiro" (1906), де є суворі слова, що засуджують ментальну українську рабськість, виплекану віками: "І хоч душу манить часом волі приваб, але кров моя – раб! Але мозок мій – раб!" [3; с.56]. Це засвідчує, що у пізній період творчості І.Франко зрозумів глибинні вади національної культури та ідеології своєї епохи і прагнув створити нову настроєвість. Д.Донцов висловив цікаву узагальнюючу думку про те, що І.Франко був яскравим виразником динарського расового типу в нашій культурі [3; с.229]. Тобто людиною психологічно схильною до важкої і наполегливої праці, прив'язаною до землі й обов'язку перед нею, впертою, водночас дуже есоційною, вибуховою, з раптовими "приступами" спокою, розчулення.

Уже після війни, у 1953 р., у книзі "Туга за героїчним" (Лондон) Д.Донцов вміщує два есе: "Душевна драма І.Франка і його сучасників" і "Мойсей І.Франка". Ці студії не тільки розвивали проникливі спостереження минулих років, а й стали визначними осягами в темі трактування світоглядної еволюції І.Франка. У есе "Душевна драма І.Франка і його сучасників" Д.Донцов виділяє такі пласти ідейно-психологічної проблематики. Перше, що "є, властиво, не один І.Франко. Їх є два" [4; с.67]. Це було твердження, що письменник постійно перебував у конфлікті з самим собою: "Був це конфлікт між своєю національною Правдою в душі і накинutoю чужою, між націоналізмом та інтернаціоналізмом ... між настроями мирної хліборобської душі і добою, що жадала появи людини не плуга, а меча. "Нарешті між вірою і раціоналізмом" [4; с.68]. І.Франко, пояснює Д.Донцов, потрапив у дещо парадоксальну ситуацію: після 1848 р. серед революційно-визвольних рухів народів Європи задомінувала соціалістична ідеологія, яка розчиняла національно-традиціоналістські засади життя. Проти-ставитися цьому могли лише випробувані нації і цілісні національно особистості: І.Франко ж "не був такою цілісною натурою, як Шевченко або Леся Українка" [4; с.68]. Тому й потрапив у ситуацію роздвоєння, що знаходило часто відображення у його творчості. "Це взагалі була, – резюмує Д.Донцов, – трагедія покоління другої половини 19 віку – віку порожніх ідолів, розуму без віри і культу матерії" [4; с.68]. Важливим є, що І.Франко в пізніші свої роки розвінчав цих ідолів, став на правильну дорогу, вирвався із спокусливих тенет світоглядного матеріалізму.

Друге те, що І.Франко занадто щиро прийняв культ маси, "мужика", трудящої, простої людини. Це теж була одна із спокус-пасток соціалізму. У ранні роки він не збагнув ролі героя, "Провідника" у Історії: "Бо не герої ми і не багатирі!" ("Каменярі") [4; с.70]. Д.Донцов наголошує, що "ніхто так не підкреслював своєї селянськості, так не пишався нею, як Франко": "Я є мужик: пролог,

не епілог” [4; с.69]. Все це привело його до антигероїчної ідеології, бо селянство сприймає світ, угинаючись, пасивно, не перетворює його.

Трете: І.Франко в дусі соціалістичного пацифізму протиставляв мирну, хліборобську, буденну працю лицарству та ідеї військової боротьби. Натомість насувалася грізна доба – Перша світова війна, національні революції майже в усій Європі, наступ тоталітаризму – що могли дати для витривалості в цьому всьому наші “мирні хлібороби”? Во ім’я прогресу українці ХІХ віку відмовилися від героїки, національної Традиції, віри. І тут Д.Донцов знову протиставляє Франкові Шевченка з його геніяльною формулою світоглядного консерватизму: “Моліться Богові одному, а більш нікому на землі” [4; с.77], – це застереження проти ідолів раціоналізму.

Четверте, І.Франко багато перейняв із російської соціалістичної культури та ідеології, що закамутило проблематику та поетику його творів [4; с.79], не зумів до кінця опертися їх розкладовим впливам, хоч потім, прозрівши багато сказав щодо відвічного деспотизму та імперіалізму Росії [4; с.78].

П’яте, коли прийшла пора сумнівів, усвідомлення своїх життєвих помилок, то це й обернулося для І.Франка великою душевною драмою: “Отруйне зілля соціалізму, його смішні омани не дають йому спати. В такі ночі привиджується йому Драгоманов, його злий дух, який зачаївся на нього, переслідує його” [4; с.81]. Подолання цього “злого духу”, випручування з його чіпких лап раціонального прагматизму – це апогей Франкової душевної драми. Д.Донцов вважає, що І.Франко – пізній, відкинувши М.Драгоманова (численні антисоціалістичні статті 900-х рр.), знов повернувся до Шевченка [4; с.83], до культу героїки, Духу національного волюнтаризму, що двигнуть у “Мойсеї” [4; с.83].

Він виділив три твори, які демонструють внутрішню боротьбу І.Франка, – “Поединок”, “Зимова Казка” і “Похорон”. І все-таки поет вийшов на рівну дорогу оптимістичного та ідеалістичного світогляду: “Хто бачив його рік перед першою війною, знищеного і спотвореного на тілі, але з горіючим, нічим не зламаним духом..., той зрозуміє, що якраз на своїм власнім досвіді, мабуть, переконався Франко, яку величезну роль грає в Божім світі невидимий дух” [4; с.87].

Д.Донцов вважає постать Мойсея у Франка “блідою” [4; с.89], бо в його сумнівах автор передав скептицизм і маловірство своє і свого покоління. І ставить такий афоризм: “Щоб віддатися цілком битві життя, треба мати віру: або в Бога, щоб стояти за добро, або – в чорта, щоб битись за зло” [4; с.88]. А такої віри І.Франко не мав. І в цьому була його велика трагедія. Тому й розумів, що він і такі, як він, не зможуть увійти до “обіцяної країни” свободи і справедливості, що увійде до неї лише “Парубоцтво Єгошуї”, тобто нова генерація національних борців – фанатиків і героїв, ірраціональних та вольових людей [4; с.89]. І підсумовує Д.Донцов: “Душевна драма Франка – це була трагедія кількох поколінь, напоєних отруєю доктрин 19 в. ... Трагедія людей, які вірили в число, в кількість, а яким доба довела, що все залежить від якості ... Що про долю їх рішають не розум і поступ, а дух і віра” [4; с.89-90].

У есе “Мойсей І.Франка” Д.Донцов виходить з того, що цей твір “носить національно-український характер і автобіографічний” [7; с.93]. Він підносить такі ідейні ознаки поеми, як культ аристократичного, героїчного світогляду,

зневага до меркантильної та плебейської маси, антиматеріалізм, вимога віри і плекання національної волюнтаристичності, свободи. І ось така сентенція: "Нація, що прагне волі, мусить не зневірюватись, бути певною в тім, що її провадить Бог до її мети. Мусить шукати найвищого блаженства не в матеріальному добробуті, не в тихомир'ї, не сміє бути рабинею скарбів землі. Нація, що прагне волі, мусить у вічному зусиллі спішити до незримої цілі, любити недосяжне, вірити в невідоме, бажати досягнути фантастичне..." [7; с.102]. Ці слова відображали настрої прикінцевих строф Франкової поеми, її заповіт.

Цікаво, яке зауваження робить Д.Донцов щодо стилю твору: "... не зовсім відповідний до теми розмір поеми та її ритм, що є скорше ритмом балачки, казки, а не, більш тут відповідним, ритмом апокаліптичного, вогнистого слова "Откровенія" або старозавітних пророків" [7; с.109]. І, очевидно, мав рацію: часом Франкові бракувало смаку. Хоча загалом він захоплюється настроєм поеми: "Скільки пристрасної любови до величного, до героїки! Скільки віри в надію свою! Скільки певности, що з низин упадку вирветься вона на недосяжну височину!" [7; с.110].

У пізніших статтях Д.Донцов часто спорадично звертався до образу І.Франка та його ідей, повторюючи вже описані тези. Наприклад, у книзі "За яку революцію?" (1957) він наголошував на ірраціоналістичному аспекті Франкового мислення: "... ця, хоч і не свідомо того, глибоко віруюча людина" [5; с.70], наводячи для ілюстрації рядки із IX вірша із циклу "Із книги Кааф" "Якби ти знав, як много важить слово ..." (зб. "Semper tiro"). А у статті "Гріх проти Духа" (Альманах "Гомону України", 1966) ставить, як вельми пророчу, ідею І.Франка, висловлену у поемі "Мойсей", що створення і піднесення української держави має означати глобальні зміни для усієї Європи, оскільки саме Україна є "авангардом в боротьбі з силами антихриста" [1; с.56], зміцнення середньоевропейського простору на чолі з Україною, на думку Д.Донцова, матиме колосальне, всесвітнє геополітичне і цивілізаційне значення. Під поняттям "антихрист" він розумів матеріалізм в усіх його виявах, найагресивнішим з яких була ідеологія і політика тодішнього СРСР.

Треба зазначити, що ці концепції Д.Донцова рішуче вплинули на культурологічну та естетичну думку письменників та теоретиків вісниківського середовища, лягли в основу філософії українського націоналізму та консерватизму. Подібні оцінки І.Франка ми зустрічаємо у творах Є.Маланюка, Р.Єндика, Ю.Липи, О.Ольжича, Р.Бжеського та ін. Промовисто звучить вже сама назва однієї зі студій Євгена Маланюка: "У пазурах раціоналізму" ("Студентський вісник", Прага, 1927).

Також слід мати на увазі, що Д.Донцов часто оперував іменами відомих письменників і діячів культури як повними *символами*, що характеризували для його сучасників певні течії суспільної думки, історичні періоди, умонастрої. Тому його оцінки є занадто узагальнені. Такі, що апелюють до якихось глобальних уявлень про ідеї та культуру. Відповідно, їх треба так і сприймати: як *осмислення духовно-політичних тенденцій розвитку нації*.

1. Донцов Д. "Тріх проти Духа" // Альманах "Гомону України". – Торонто, 1966.
2. Донцов Д. Дух наших історичних традицій // Донцов Д. Хрестом і мечем. – Торонто, 1967.
3. Донцов Д. Дух нашої давнини. Репринтне видання. – Дрогобич: Відродження, 1991.
4. Донцов Д. Душевна драма І. Франка і його сучасників // Донцов Д. Туга за героїчним. – Лондон: Видання СУМ, 1953.
5. Донцов Д. За яку революцію? Репринтне видання. – Львів, 1990.
6. Донцов Д. Криза нашої літератури // Донцов Д. Дві літератури нашої доби. Репринтне видання. – Львів: Просвіта, 1991.
7. Донцов Д. "Мойсей" І. Франка // Донцов Д. Туга за героїчним. – Лондон: Видання СУМ, 1953.
8. Донцов Д. Націоналізм. – Лондон, 1966.
9. Донцов Д. *Philosophia Militans* // Донцов Д. Клич доби. Репринтне видання. – Львів: Державність, 1994.
10. Донцов Д. Трагедія Франка // Літературно-науковий вісник, 1926. – кн. VI.

DMYTRO DONTSOV EVALUATES IVAN FRANKO: THE DEVELOPMENT OF THE EPOCH RATIO

Oleh Bagan

*Ivan Franko Pedagogical University of Drohobych Philology Department
I. Franko st., 24, UA-82100 Drohobych, Ukraine*

The writer focuses his attention on different works by Dmytro Dontsov, in which he criticised Ivan Franko, the writer of positivism and cultural ethnography. At the same time he highly praises the works written by Ivan Franko later in his life. At that time Ivan Franko was a representative of nationalism and voluntarism.

Key words: Dmytro Dontsov, Ivan Franko, nation, nationalism, voluntarism, socialism liberalism.

Стаття надійшла до редколегії 15.06.2001
Прийнята до друку 14.10.2001

УДК 821.161.2-1/-3.091:273.1"18/19"(092)І.Франко

ТИПОЛОГІЯ ГНОСТИЦИЗМУ В ТВОРЧОСТІ І.ФРАНКА

Тетяна Мейзерська

*Одеський державний університет імені І.І.Мечникова,
вул.Петра Великого,2, 65000 Одеса, Україна*

Статтю присвячено зацікавленням І.Франка джерелами гностичних вчень, досліджено їхній вплив на творчість письменника. Серед гностичних зацікавлень Франка виділено равнинський комплекс як такий, що привертає чи не найбільшу увагу митця.

Ключові слова: гнозис, офітська символіка, Кабала, апокрифи, равнинський комплекс.

В античні часи, починаючи з Климента Александрійського, гнозис означав сокровенне богопізнання, містичну співпричетність людини до вищого божественного світу, знання шляхів спасіння від земного зла.

Враховуючи актуальність гностичних питань, сьогодні чимало європейських учених (і очевидно безспідставно) розглядають гнозис як певний особливий бік людської психіки, покликаний за певних історичних (здебільшого перехідних) часів реалізуватись як масове явище. Таким чином, виникає проблема співвіднесення позаісторичних та історичних площин гнозису [2; с.18].

Посилена увага до гностичних учень, яку спостерігаємо сьогодні, всезростаюча кількість літератури з цього питання яскраво засвідчує вічність основних гностичних парадигм, їхню поширеність як у доісторичну, так і в язичницьку та християнську епохи. Адже давньоєгипетські, античні, слов'янські гностичні ідеї торкаються найглибших аспектів усвідомлення мети і смислу існування людини, її місця у світовому еволюційному процесі.

Гностичні захоплення І.Франка ніколи не були якоюсь таємницею у франкознавстві, однак тільки сьогодні, очевидно, назрів час, коли ми можемо розглядати цю проблему як окрему досить перспективну галузь франкознавства, розширивши у визначеному аспекті коло проблем, пов'язаних із дослідженням ересіологічної спадщини І.Франка.

Видається, що саме у гностичних захопленнях І.Франка криється загадка відомої еволюції його наукових та суспільно-політичних орієнтацій.

Франко, добре знав середньовічну магічну літературу; про це свідчить дослідження ним легенд про Фауста, вивчав окультну літературу і дослідження про неї польською, румунською, російською та німецькою мовами. Одна з ранніх поем Франка "Ex nihilo" яскраво свідчить про його обізнаність з гностичними вченнями. Герой поеми стверджує, що він упродовж двадцяти років свого життя

Слідив єретиків останки, з жалем
Поклоновався тіням Бардезана
та Манеса
Пелагія та Цельза,
Своє завзяття гартував у крові
Вальденсів, альбігойців та морисків,
При стосах, на котрих горіли ясні
зірничі думки вольної [3; т.4; с.11].

Гностична література, через яку до українців “доходили зерна дуалістичних ересів, маніхейства та богумильства з недоладною міфологією та чистою гуманною етикою, з їх протестом проти клерикальної гордості і заскорузлості і проти догматичної виключності візантійського православ'я” [3; т.29; с.349], на думку Франка, була тією “могучою закваскою, котра силою конечності пхала релігійну, а далі й політичну думку людську щораз на нові ступні розвою. Від часу кровавої хрестової війни проти катарів-альбігойців ... іде в Європі неперервний і всезростаючий потік релігійного вільнодумства” [3; т.46, кн. 2; с.34].

Вивчення проблеми гносису у творчості поета і вченого несподівано прояснює органічну єдність творчих іпостасей художника, де не виникає особливих протиріч між І.Франком каменярьського періоду 70-х рр. і І.Франком, якого “з'їли апокрифи”. Очевидно, тут змінюється лише образна символіка, однак посилені гностичні орієнтації залишаються незмінними упродовж усього життя. Звідси на особливу увагу заслуговує певна типологія гностичних орієнтацій. Якщо у ранньому періоді творчості можна говорити про перевагу натурофілософського і почасти масонського гносису (як більш пізніх, сучасних Франкові форм європейських гностичних віянь), то для зрілого Франка характернішим виявляється зацікавлення древнім юдейсько-язичницьким, зокрема равинівським гносисом. Стосовно всієї творчої спадщини І.Франка, безперечно, можна говорити про значну перевагу дохристиянського гносису, який у християнських містечках лише прийняв символіку нової віри, дотримуючись через її емблематику і алегорії тих же істин, якими володіли мудреці від створення світу.

Особливо цікавить Франка маніхейсько-богумильська ересь, яка на його думку (а тут він цілком приєднувався до думки Драгоманова), зродила духовне життя українців, їхній своєрідний дуалізм у сприйнятті світу як боротьби добра і зла, світла й темряви, Бога і чорта.

З офітської символіки Франко щедро запозичує й інтерпретує символіку змія як у негативному (зло – гріх – смерть, зокрема, “Притчі про захланність”, дослідженні “Притча про гадюку в домі”), так і в позитивному (знання, зцілення, віднайдення зору сліпими – у дослідженні “Притча про Сліпця і Хромця” та ін.), Сірійські офіти, як відомо, належали до однієї з перших сект гностиків, серед яких ще можна назвати есеїв, мандеїв, каїнітів та інших. Щодо цього цікавим є факт звернення Франка до поеми Ярослава Врхлітського “Бар-Кохба”, в якій автор використовує равинську легенду про офітизм ватажка юдейського повстання 131-135 рр. н. е. За переказами, він загинув від нападу величезної кількості гадюк, які оплели його тіло. Як відомо, з повстанням Бар-Кохби

відбувається остаточний розкол юдеохристиянства: воно віднині вже не буде входити в єрусалимську церкву, яка належатиме лише християнам-язичникам.

Велику увагу Франка привертала дослідження Кабали. Самі кабалісти вважають своє вчення досить древнім: за переказами, воно було передане Богом ще Адаму, потім Аврааму, Мойсеєві та іншим пророкам. Саме вчення розділяється на Кабалу теоретичну (іюнит), присвячену вивченню таємниць природи, і прикладну (маасит), тобто практичну. Франкову увагу привертала здебільшого частина друга, основу якої складали своєрідно трактована Біблія (Старий Завіт), різноманітні апокрифічні тексти, як, скажімо, книга Єноха, шоста і сьома книги Мойсеєві, книги Соломона. Франко уважно вивчав книгу Єноха, перекази про Єноха, який навчив людей обтесувати камінь, будувати будинки, об'єднуватись у міста. Книгу Єноха Франко назвав "найстаршою та найзнаменитішою": "на взір сеї книги, – писав він, – повстала під руками християнських писателів перших чотирьох віків величезна література поза обсягом новозавітного канону. В тих творах у значній мірі перероблювано старші жидівські апокрифи, або компоновано нові, приписуючи їх знаменитим старозавітним особам, користуючися не тільки жидівсько-християнськими поглядами і переказами, а й східними перськими та індійськими казками" [3; т.38; с.97].

Увагу вченого привертала і апокрифи про Каїна – прабатька гностиків, про каїнітів – синів вогню, що повстали проти тиранії бога, про потомків світу, володарями якого стануть будівничі-каменярі. Секти каїнітів сягає питання про пізнання добра і зла, що бентежило свого часу і натурфілософську рефлексію Гете і німецьку метафізичну традицію, що дала плідну зав'язь у творчих пошуках молодого Франка. Цікаво, що Франко плідно черпав із тих джерел, якими так щедро користувалась масонська література XVII-XVIII ст. Стосовно символіки каменярства привертає увагу пильне Франкове студіювання священної книги древніх – "Пастух" Герм. Загалом, з революційним масонством, покликаним до життя політичною ситуацією в Європі кін. XIX – поч. XX ст., Франка багато в чому споріднює особлива увага до діяльності робітничих спілок майстрів будівничих; створення ними кас взаємодопомоги, проголошення ідей рівності, свободи і братства; атеїзм і неухильний заклик до морального самовдосконалення всіх членів суспільства.

Чи не найбільшу увагу серед гностичних зацікавлень Франка посідає равинівський комплекс. "Нема сумніву, – пише він, – що у багатьох пам'ятках нашого старого письменства, де досі шукано лише грековізантійських взірців, при уважних пошукуваннях та порівняннях з жидівськими джерелами, головню з Талмудом, виясниться не одне таке, що досі залишається загадковим" [3; т.35; с.318]. Глухі відгуки жидівської місії, відзначає Франко, бачимо вже в перших наших літописах, "про жвавність антижидівської полеміки свідчить "Толкова Палея", яка разом із тим подає масу жидівських традицій, етимологій апокрифів і т. і." [3; т.35; с.320]. Так Франко неодноразово вказує на вплив єврейських джерел – Талмуду, мідрашів, пізнішої юдейської літератури, деяких легенд, апокрифів, притч та ін.

Більша частина написаних і перероблених християнами апокрифів, вважав Франко, "основувалась на старих жидівських перекладах, а то й просто на

Талмуді", "християнські письменники перших віків залюбки користувалися жидівськими коментарями, особливо такі вчені, як Оріген, як сірійці, як Єфрем Сирин" [3; т.41; с.104]. Саме в найдревніших частинах Талмуду, за дослідженнями вчених, можна помітити і найбільші відхилення від ортодоксального юдейства.

З талмудичною традицією Франко пов'язує поширення на Україні легенд про суперництво Соломона з сатаною. "Способи равинівської діалектики" Франко вбачав і в посланнях ап. Павла, і в Івановім євангелії і в інших апостольських посланнях. Саме з ними він пов'язував потужну алегоричність (приточність), що йшла ще від александрійської давньоєгипетської мудрості. "У Павла за буквами релігійних документів криється тайна божа; ключ загадки світу держить у ріці алегоричне толкування св<ятих> писань. Се і єсть досконале знання, остаточне, крайнє розуміння" [3; т.38; с.438].

Загалом, суттєва відмінність язичницького юдейського синкретичногностичного руху від християнського гностицизму, за спостереженням дослідника М.Поснова, полягає у тому, що перше явище є збиранням цінних результатів роботи минулого, сполученням і увіковічненням ідеальних цінностей античного світу, що відходив у вічність; християнський гносис, це, власне, зв'язок минулого з майбутнім, язичництва, що вже відживало, і частково юдейства з християнством, що народжувалось [1; с.135]. Саме оце збирання камінців минулого цікавило Франка найбільше і найяскравіше засвідчило його творчу і наукову палітру.

Прискіпливо вивчаючи гностичні джерела та найновіші європейські наукові дослідження гностицизму, Франко виділив основні джерела цього явища:

- платонівські теорії про ідеї;
- стоїчний пантеїзм;
- піфагорейські числа;
- дуалістично забарвлена теософія передньоазійських, сірійських та перських систем з деякими мотивами християнства [3; т.38; с.438].

Сучасна наука виокремлює щонайменше чотири історичні джерела гностицизму: 1)еллінську культуру; 2)східні релігії; 3)юдаїзм; 4)християнство. Щоправда, є спроби зарахувати як джерела навіть буддизм та релігію друїдів.

Незважаючи на деякі відмінності джерельних баз гностицизму, які називають Франко та сучасна наука, все ж слід відзначити, що ґрунт для гностицизму Франко, як і європейські науковці його часу, вбачав у синкретичних рухах давнього світу, в яких головна роль належала орієнталізму. При цьому саме жидівство X-XIII ст. було одним з найважливіших посередників передачі орієнтальних культурних елементів між старовинною цивілізацією й арабами та персами.

Привертав увагу автора й універсалізм гностичних істин, здатний приймати упродовж століть різні, адекватні епосу форми. Цікаво звернути увагу на гностичні методи пізнання і творчого методу Франка-художника з його посиленою символічністю, алегоризмом (приточністю), синкретизмом етичних шукань, своєрідною етизацією поетичної онтології.

Воскрешаючи в українському слові архаїчну символіку давнього світу, нетлінну "дочасову мудрість", І.Я.Франко тим самим підіймав завісу потаємних знань про шляхи самовдосконалення, спасіння людської душі, про добро і зло, про мудрість служіння і смерть. В контексті езотеричної свідомості Франка рання символіка наймитства, каменярства і т. ін. ніяк не перечить пізній символіці терну, рабства та іншому, а лише поглиблює й увиразнює сказане на початку.

Глибоке дослідження складного гностичного корпусу спадщини письменника і вченого на сьогодні може скласти окрему цікаву й перспективну галузь франкознавства.

1. Поснов М. С. Гностицизм II века и победа христианской церкви над ним. – К. – 1917.
 2. Светлов Р. В. Гнозис и экзегетика. – СПб. – 1998.
 3. Франко І. *Ex nihilo* // І. Франко. Збір. тв.: У 50 т. – Т. 4. – К. – Наук. думка. – 1976.
- Далі цитую за цим виданням, вказуючи в тексті том і сторінку.

TYPOLOGY OF GNOSTICISM IN I.FRANKO'S CREATIVE ACTIVITY

Tetiana Meizerska

*I.Mechnykov National University of Odesa Philology Department
Petro Velykyi st., 2, UA-65000 Odesa, Ukraine*

In the article the author dwells with I.Franko's interest in the sources of gnostic studies, the influence upon his the creative activity carefully studied. Among the Gnostic interests of Franko's the author emphasises the rabbinical complex which attracted the mast of the artist's attantion.

Key words: gnosis, ophit symbolism, rabbinical complex, Cabbala, Apocrypha.

Стаття надійшла до редколегії 20.03.2001

Прийнята до друку 14.10.2001

УДК 821.161.2-191.091"18"(092)І.Франко

СТИЛЬ ЯК ФАКТОР ЖАНРОВОЇ ЄДНОСТІ ВІРШІВ-АЛЕГОРІЙ І.ФРАНКА

Юрій Клим'юк

*Чернівецький державний університет імені Ю.Федьковича
вул. Коцюбинського, 2, 58000 Чернівці, Україна*

У статті досліджено зв'язок появи в ліриці І.Франка віршів-алегорій із естетичними принципами неоромантичного стилю, стиль як фактор жанрової єдності віршів-алегорій письменника. Розглянуто також джерела алегоричних образів поезії І.Франка – словесні твори старохристиянської, античної, норвезької літератури та український фольклор.

Ключові слова: алегорія, неоромантичний стиль, тропи.

Алегорія – особливий вид словесного образу, пов'язаного з персонажем, предметом чи явищем природи, що в переносному значенні, як правило, умовно передає якість поняття. Вона наближається до художньо-синтаксичної фігури і містить у собі код поетичного висловлювання, у якому складне поняття виражається через простіше. Лірична ситуація в такому разі пов'язана із пафосом інакомовлення. Завдяки значній художній потенції вона може виступати жанро-творчим засобом, сприяти виникненню вірша-алегорії, стильова своєрідність якого визначається підпорядкованістю засобів художнього змалювання способу висловлення основної думки.

Вірші-алегорії І.Франка складають цикл "Excelsior!" збірки "З вершин і низин" – "Наймит" (1876), "Беркут" (1883), "Христос і хрест" (1880), "Човен" (1880), "Каменярі" (1878), "Ідилія" (1886), до них належать поезії "Бубнище" (1881), "Рубач (Із переказів народних)" (1882), "Меморандум будяків" (1883), "Зближався день і сон прогнав (невинний)..." (1885), з циклу "В плен-ері" збірки "Із днів журби" – "У долині село лежить..." (1900), "Школа поета. (За Ібсеном)" (1900), з циклу "Із злоби дня. Із тридцятиліття 1878-1907" збірки "Давнє й нове" – "Женщина. Алегорія на привітання товариства "Руських жінок" у Станіславові" (1884), а також вірш "Не алегорія" (1914).

Для віршів-алегорій І.Франка властивий драматизм, що створюється опозиційним способом поетичного висловлювання. Він іде від міфогенних принципів самого жанру та світоглядних переконань автора, виражених у неоромантичних тенденціях його творчості. У неоромантизмі протистояння між високими поривами людської душі і буденністю перетворюється у можливість досягнення поставленої мети, тому драматизм у творах І.Франка, не втрачаючи гостроти конфлікту, виражає консенквентність переваги добра над злом, набуває

конкретних, пов'язаних між собою форм боротьби з негативними, суспільними явищами та людськими чинниками, що заважають поступові.

Якщо погодитися з М.Гіршманом, що аналіз тексту – це “усвідомлення його стильових закономірностей”, що виражається в “інтерпретації смислу і творчої сутності твору” [1; с.92], то далі можемо зауважити: саме стильові засоби передають зміст, тобто осмислені автором можливості твору та суперечності розвитку світу.

Головним у віршах-алегоріях І.Франка виступає алегоричний образ, який визначає структурні одиниці твору на макро- і мікрорівні. Він репрезентує широке узагальнення, що виникає внаслідок умовності ситуації його появи, пов'язаної з уособленням, персоніфікацією, навіть фантастичністю описуваних подій. Саме тому вірші-алегорії І.Франка близькі до жанрів міфу та казки. У них твориться казковий хронотоп, що через рефлексивне значення передає мудрість віків як підставу розв'язання назрілих проблем сучасності. Завдяки цьому зростає настановча і повчальна потенція таких віршів.

Стильова специфіка віршів-алегорій І.Франка виникає не лише під впливом неоромантизму, але й властивого для жанру стилістичного забарвлення тропів, фігур художнього синтаксису. Вони виконують функцію поглибленого, уточнення, конкретизації, з'ясування через певну ліричну ситуацію змісту твору.

Головні алегоричні образи віршів-алегорій І.Франка виступають засобами узагальненого вираження наперед заданих думок. Через образи велета, дерев'яного розп'яття Ісуса Христа, човна серед бурхливих хвиль, каменярів, рубача, хлопчика і дівчинки, неземної жінки, кузні й коваля, оживленої кам'яної статуї у віршах І.Франка передано законне право людини на щастя. У віршах поета “Беркут”, “Меморандум будяків”, “Не алегорія” в образах беркута, будяків, шулік знаходять вираження сили, що стоять на перешкоді руху людини до добробуту. Велика роль мистецтва передається через образ ведмеда у вірші “Школа поета. (За Ібсеном)”. Джерелом цих образів є словесні твори старохристиянської, античної, норвезької літератури та українського фольклору.

Скажімо, у вірші І.Франка “Беркут” головний алегоричний образ запозичений з української усної народної творчості (орел – цар птахів). Він перебуває в опозиційних стосунках з ліричним героєм. Художньо-стильові засоби спрямовані на розкриття його алегоричного значення.

Функціональна роль тропів пов'язана з тими ідейними завданнями, які автор прагне розв'язати у творі. Л.Кателіна пише, що “в епітетах, як ні в якому іншому стилістичному засобі, надзвичайно яскраво відображається специфіка змісту літературного твору, особливості його художнього методу, жанру, світогляду й індивідуального стилю письменника. Їхні функції у художньому творі різноманітні” [2; с.68]. Епітети у вірші І.Франка стосуються насамперед беркута і мають інверсійну конструкцію: “беркут нестримний”, у нього “серце люте”, а після знищення – “труп бездушний”. Вони містять оцінний момент, а інверсійність відіграє підсилювальну роль, виступає засобом психологічного поглиблення значення твору.

Вираженням почуттів ліричного героя виступають і порівняння, якими передано ставлення до беркута: “З таємних мов джерел гнівлива думка рветься”.

Зловісний образ беркута розкривається в подальшому контексті: "В блакиті він завис недвижний, розпростертий, мов над життям грізний, невпинний образ смерти" [5; т.1; с.62]. У вірші беркут – це вершитель людської долі.

Б.Мейлах пише: "Розкриваючи сутність і особливості одного явища шляхом перенесення на нього ознак і властивостей іншого явища, метафора збагачує зображення" [3; с.202]. І.Франко, заперечуючи монархічну владу, звертається до узагальнення, використовує яскраву, натуралізовану метафору "полоще кров'ю рот", при цьому зазначає: все те, що зветься беркутом, має загинути.

Для вираження гнівної думки, що спрямована проти зла, породженого беркутом, поет застосовує гіперболу: думка "облетить світ, і аж о неба зізд опреться". Його обуренню немає меж.

У творі використовується і прийом деталізації, за допомогою якого передано зневагу ліричного героя до беркута і тих суспільних явищ, які цей образ виражає:

А труп бездушний ми без жалю, без промови,
Ногою копнемо й підемо дальш на лови [5; т.1; с.63].

Художньо-синтаксичні фігури надають віршеві емоційної виразності. Показуючи зловісну велич беркута, автор звертається до прийому еліпсису: "З тяжким він розмахом рвонувсь під хмари сині..." Пропуск слова "крил" передає відчуття повільного, але могутнього лету птиці. Хижість беркута й страждання народу відтворює аналогія:

Лиш острий крик його вістить, що він голодний!
Так в час тиші не раз прорветься плач народний.
І защемить в душах вельможних біль таємний,
Мов землетрясіння вішун, той грім підземний [5; т.1; с.63].

Інверсія "плач народний" не протиставляється голодному крикові беркута, а виступає як наслідок агресивної його поведінки і в ньому відчувається велика прихована сила.

Слово "ненавиджу" у третій частині вірша стосується беркута і передає авторське ставлення до нього. Повторення слова творить своєрідне обрамлення і розкриває зміст поетичного висловлювання. Називання причин такого ставлення до беркута поглиблює рядкова анафора "За те", що переходить у повтор "за тес" і передає гостре несприйняття автором монархічної влади:

Я не люблю тебе, ненавиджу, беркуте!
За те, що в груді ти ховаєш серце люте,
За те, що кров ти п'єш, на низьких і слабих
З погордою глядиш, хоч сам живеш із них;
За те, що так тебе боїться слабша твар;
Ненавиджу тебе за тес, що ти цар! [5; т.1; с.63].

Утворюється складна емоційно-сміслова конструкція, у якій постичне висловлювання досягає вершини напруження. Це дає змогу завершити вірш простою засторогою-повчанням, зверненням від ліричного героя до беркута. У вірші використана біблійна ідея Божого Суду. За злочин проти людей беркут має бути покараний. Ліричний герой бере на себе право здійснити суд над беркутом. І не він один впаде, підстрелений, з висоти, але й інші, подібні до нього: на кожного є "стрільців стосот". Синекдоха вказує на приреченість монархічної влади.

Вірш І.Франка "Школа поета. (За Ібсеном)" має оповідний тон. Його двочастинна будова виникає внаслідок аналогії, у якій танцюючий ведмідь перша частина набуває алегоричного значення поета-творця (друга частина). Вірш пройнятий іронією, що пов'язана з грою на скрипці і ведмедем, який танцює на розпеченій блясі. Автор зауважує: "а скрипкою збуджа в душі любов до ідеалу" [5; т.3; с.48]. Насмішка над ведмедем посилюється у висловлюванні:

Сей танець пам'ятає вже
до смерті бідолаха,
в одно зіллявся скрипки тон
і розпалена бляха [5; т.3; с.48].

Іронія набуває іншого змісту в другій частині вірша, вона переноситься на поета:

Грижа розпалює огонь,
любов на скрипці грає,
і скаче, бідний, і співає,
хоч з болю умирає [5; т.3; с.49].

Таким чином автор проникає в закономірності поетичної творчості.

Для драматизації ситуації у вірші використовується персоніфікація, скрипка оживлюється: "Дрібніше, швидше скрипка гра, регочеться, то плаче..." [5; 3; 48], а муки ведмеда стають ще нестерпнішими.

У другій частині ведмідь – це поет, алегорія у такому розумінні стосується, власне, творчості:

Веде його іронія
з дзвінками та скрипками,
стать на залізний тік життя
м'якенькими лапками [5; т.3; с.49].

Вразлива душа поета зазнає мук, болю, а це народжує "віршові стопи". Автор іде далі. Засіб алегорії дає змогу розкрити процес творення мистецьких цінностей:

Іронія на скрипці гра,
жура кістками стука,
поет танцює і ридає –
і се зоветься шпуга [5; т.3; с.49].

Такий хід думки започатковується вже першою фразою вірша у формі риторичного запитання "Чи знаєш, брате, як учать медведи танцювати?" [5; т.3;

с.48]. Драматичний зміст вірша визначається антитетичним способом поетичного висловлювання, його започатковує антитеза: на розжареній блясі “медвідь реве, а скрипка гра”. Протиставний спосіб висловлювання закладений і в двочастинній побудові вірша: у першій викладена історія навчання ведмедя танцювати, а в другій – пояснення алегоричних образів. Саме так і розкривається трагічність постаті митця і високої ціни його творчості.

Виникнення організованих форм громадського життя, у тому числі і суто жіночих, І.Франко сприймає як позитивне явище і тому активно підтримує їх. З такою метою він написав вірш “Женщина. Алегорія на привітання товариства “Руських женщин” у Станіславові”. Він має наперед задану ідею, якій підпорядковується повчальна історія і сучасна поетові інтерпретація давньогрецького міфу про Пігмаліона.

Основу вірша творять алегоричні образи. Окремо слід сказати про образ крилатого генія, що поєднує у собі давньогрецькі образи Пігмаліона та Афродіти. Геній з брили білого мармуру творить статую богині, а потім оживлює її, перетворює в жінку. У вірші І.Франка образ крилатого генія виступає вираженням вищої істини, яка творячи добро, спрямовує світорух. Якщо біла мармурова брила (природний скарб, матеріальні цінності), статуя богині (втілення краси) залишаються байдужими до прагнень людей (дикунів, які хочуть володіти ними, тобто охоплених оманливими ідеями), то жінка з “люблячим серцем” і “запальною думкою” може разом з чоловіком досягти найбільшого надбання у своєму житті – щастя.

К.Шимкевич вважає порівняння прийомом, замість якого доцільніше застосовувати термін “уподібнення”: “вживання прийому уподібнення є не необхідним з погляду руху тематичного матеріалу в основному плані, а характерним, що має свої цілі” [6; с.45]. Порівняння вірша І.Франка розкривають ставлення дикунів до описуваних подій. Зваблені блиском білої мармурової брили, вони воюють між собою, тому що хочуть одностайно володіти нею, для них “брила... мов найдорожчий скарб”. Вражені красою богині, “всі дикарі враз стали мов сліпець”. Тепер поклоніння богині переростає у боротьбу за право володіти нею, в її ім’я влаштовували вони свої побоїща. Передаючи узагальнений образ войовничого дикуна, автор звертається до метафори: “конаючий, пред нею серце клав”. Дикуни вважають, що не вони, а статуя винна у їхніх чварах, що це її “кроваві діла”. Застосований автором яскравий епітет засвідчує обмеженість дикунів, їхню нездатність піднятися над своїми бажаннями. Задля підсилення словесних образів автор вдається до інверсій. Особливого значення в контексті твору набувають інверсійні епітети. Щоб підкреслити красу білої мармурової брили, автор звертається до контрастного фону і передає задумане через інверсійний епітет “в пустині темній, вбогій і сумній”.

Підкреслюючи мудрість крилатого генія, автор вживає інверсійні епітети “поглядом ласкавим”, яким він дивиться на дикунів; створеній ним жінці він дає “серце любляче”, “думку запальну”. Акцентуючи увагу читача на окремих моментах своєї оповіді, автор звертається до інверсій: “ватаги дикунів”, “геній крилатий”, “блисла статуя”, “стежці життєвій” та ін.

Відповідну функцію виконують й енжамбемани. Ю.Тинянов вважає, що енжамбеман це – “значний семантичний засіб виділення слів” [4; с.96]. Ставлення дикунів до статуї підкреслює строфічне перенесення: “Молилися до неї, хоч з сердець / пекучий жар не щез” [5; т.3; с.266]. Поява богині не принесла задоволення дикунам. Думку цю передано строфічним перенесенням: “Через те не щез / з землі роздор” [5; т.3; с.266]. Агресивність дикунів зростає внаслідок “байдужості” статуї до їхніх бажань. Ця думка стверджується у рядковому перенесенні “Та статуя стояла, мов не здріла / тих жертв” [5; т.3; с.266]. Для підсилення поетичних фраз автор вдається до поєднання енжамбеману з інверсією. Вибух безсилої ненависті дикунів один до одного переноситься на статую: “Болотом побойовища кривавим / обкидали її” [5; т.3; с.266]. Тут виділяються слова “кривавим” і “обкидали її”, що передають нестримність дикунів у вираженні своїх емоцій. Складною поетичною фразою, у якій поєдналися строфічне і рядкове перенесення з інверсіями, передано незмінність людської натури в прагненні володіти багатством і красою: “Та все горів / в грудях людей пожарищем іскравим / огонь таємний” [5; т.3, с.266]. Особливе значення у ній має слово “огонь”, з яким пов’язані перенесення і присудкова та означувальні інверсії, що підтверджує думку про невтишеність їхніх бажань.

Форма викладу художнього матеріалу у вірші І.Франка має логічну послідовність і зростаючу емоційну напругу опису подій від автора та перехід до прямої мови крилатого генія, коли він передає найбільше своє чудо – оживлює статую. Напруження поетичного висловлювання у творі досягає апогею. Алгоритмичний вірш І.Франка, написаний терцинами, завершується окремим віршовим рядком, у якому відбувається перехід від прямої мови знову до авторської: “І все те він зробив у наших днях” [5; т.3; с.267]; це надає віршеві завершеності й адресної (до членів товариства “Руських женщин”) спрямованості.

Поява в ліриці І.Франка віршів-алегорій пов’язана з естетичними принципами неоромантизму. У віршах діє герой великої моральної сили, здатний подолати будь-які перешкоди на шляху до поставленої мети. Пафос інакомовлення поєднується у них з піднесеністю оповіді, навіть героїзмом, переважно з казковою формою поетичного висловлювання. Твори набувають ознак фантастичності завдяки прийомам уособлення та персоніфікації, що стосуються не лише головних героїв, але й довколишньої природи. Головною у віршах-алегоріях І.Франка виступає ідеалізація героїв та подій. Поряд із нею автор звертається до прийомів часового перенесення подій, візії, самовикриття героїв, діалогу між ними, оповіді від імені ліричного героя (автора) і від третьої особи. Вони спрямовані на створення умовної ситуації викладу подій, що виступає засобом розкриття змісту.

Вірші-алегорії І.Франка можуть мати одно-, дво- та тричастинну будову. Між частинами вірша відбувається смислове підхоплення теми, завдяки якому вона розкривається в різних аспектах. Ускладнення композиції виникає внаслідок застосування вставної пісні – “У долині село лежить...”, що містить у собі головну думку твору, пародійної вставної молитви – “Рубач (Із переказів народних)”, напруження поетичної оповіді у них сягає апогею. У віршах-алегоріях

І.Франка важливою є не сама історія, викладена в них, а ті ідеї, заради яких вони komponуються.

Різноаспектну функцію у віршах-алегоріях І.Франка виконують тропи. Вони вживаються для розкриття провідних образів-персонажів, їхнього стану душі, ставлення героїв один до одного, сприйняття світу ліричним героєм, виступають засобами психологічного поглиблення значення твору та узагальненого висловлення думок. Здебільшого алегоричні образи переростають у символи.

Інтонація віршів-алегорій І.Франка багата на експресивні засоби. Вони складають певні групи. Перша стосується акцентуації уваги реципієнтів на певних словах з метою підсилення смислового навантаження – це інверсії, повтори, тавтології, анафори, епифорами. До другої групи належать фігури логічної інструментації твору – це аналогії, антитези, еліпсиси, наставляння. Третю групу складають риторичні фігури – звертання, запитання, твердження. У контексті твору вони спрямовані на розкриття важливого для життя загалу змісту.

У віршах-алегоріях І.Франка ліричний герой може співчутливо ставитися до головного образу твору, підтримувати його або перебувати в опозиційних стосунках з ним; такий герой, як правило, має негативний характер.

Алегорії у віршах І.Франка архетипного походження, відбивають колективну свідомість і містять у собі асоціативний ряд великої сили, здатний піднести уяву читача до усвідомлення найскладніших життєвих завдань.

1. Гиришман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа: Учебное пособие. – М.: Высшая школа, 1991. – 160 с.

2. Кателина Л.С. Идеино-художественные функции эпитетов в поэме И.С.Никитина "Кулак" // Поэтика искусства и слова. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1978.

3. Мейлах Б. Вопросы литературы и эстетики: Сборник статей. – Ленинград: Советский писатель, 1958. – 532 с.

4. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. – М.: Советский писатель, 1965. – 304 с.

5. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976. – Т.1 – 503 с.; Т.2. – 543 с.; Т.3. – 448с.

6. Шимкевич К. Роль уподобления в строении лирической темы // Поэтика: Сборник статей. – Ленинград: Academia, 1927. – С.44-54.

STYLE AS A FACTOR OF GENRE UNITY OF I.FRANKO'S POEMS-ALLEGORIES

Yurij Klymiuk

*Jurij Fedkovych University of Czernivtsi Philology Department
M.Kotsiubynskyi st., 1, UA-58000 Czernivtsi, Ukraine*

In the article the author speaks on the connection between the appearance of I.Franko's poems-allegories with aesthetic principles of the neo-romantic style, about the style as a factor of genre unity of the author's poems-allegories. Verbal works of Old-Cristian, Norwegian ancient literatures and Ukrainian folklore are considered as the sources of I.Franko's allegoric images in his poetry.

Key words: allegory, neo-romantic style, figures.

Стаття надійшла до редколегії 22.05.2001
Прийнята до друку 14.10.2001

УДК 821.161.2-343:09"18"(092)І.Франко

КАЗКА У ГЕНОЛОГІЧНІЙ СВІДОМОСТІ І.ФРАНКА

Наталя Тихолоз

Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000 Львів, Україна

У статті висвітлено погляди Івана Франка на казку як жанр художньої словесності. Генологічну свідомість письменника проаналізовано в контексті жанрових пошуків його епохи на рівні теорії і творчої практики.

Ключові слова: казка, байка, генологічна свідомість, жанр.

Авторська генологічна (жанрова) свідомість (нім. *das Gattungsbewusstsein*) безпосередньо пов'язана з творчою індивідуальністю митця і становить складне багаторівневе утворення. У її структурі можна виокремити *теоретичний* та *емпіричний* рівні. Теоретичний пласт письменницької свідомості експліцитний (явний), почерпнутий із сучасних авторів теоретичних праць, пов'язаний з його власними генологічними міркуваннями. Емпіричний рівень імпліцитний (прихований) і виявний переважно у практичній діяльності письменника, у його творах. Генологічна свідомість не завжди однаково притаманна всім авторам і не в усіх однаково висока. Чимало творців узагалі не задумується над жанровою специфікою своїх текстів, а в деяких ступінь артикульованості, експлікованості генологічної свідомості стосовно різних жанрів неоднаковий. Так, романіст чітко усвідомлює сутність роману, натомість природу лірики знає поверхово. Проте чим багатогранніша творча особистість митця та ширший спектр його зацікавлень, тим вищий рівень його генологічної свідомості. Прикладом цього слугує постать І.Франка.

На формування генологічної свідомості І.Франка (субструктури авторської літературної самосвідомості, орієнтованої в категоріальній системі координат "рід – жанр – жанрова модифікація") впливали найрізноманітніші чинники: літературна традиція (емпіричні уявлення про жанри, витворені протягом століть творчою практикою багатьох письменників та засвоювані індивідуальною читачкою свідомістю в процесі рецепції), тогочасна теоретико-літературна думка (найперше німецька та польська), жанрові пошуки митця у власній художній творчості та його генологічні роздуми у теоретичному, історичному й літературно-критичному аспектах. Письменника цікавила жанрова специфіка творів, які він читав, досліджував і писав. Більшість жанрів І.Франко теоретично осмислював. До таких жанрів належить і казка. Митець знав чимало казок, збирав їх, упорядковував, перекладав, переробляв, зрештою, – писав власні. Казка у гено-

логічній свідомості І.Франка присутня на рівні “чужого” слова (народні казки, літературні казки інших авторів), особистої творчої практики та на рівні теоретичних узагальнень. З огляду на Франкове розуміння жанру казки найпоказовішими є передмова до *“Галицьких народних казок”*, записаних О.Роздольським (1895), *“Байка про байку”* (1898), статті *“Женичина-мати”* (1875), *“Дві школи в фольклористиці”* (1895), *“Хто такий “Лис Микита” і відки родом?”* (1896), *“Національний колорит у казках Бодянського”* (1903), передмова до збірки *“Коли ще звірі говорили”* (1899; поширений варіант – 1903) тощо. Ці праці засвідчують високий рівень генологічної свідомості І.Франка. Зокрема, письменник був одним з перших, хто дав дефініцію казки, дефініцію, яка до того ж наближається до сучасних визначень.

Казка, за І.Франком, – це “оповідання, в яким дійсність перемішана з чудесним елементом, так що цілість являється свobodним виплодом фантазії, без ніякої побічної, церковно-моралізуючої цілі” [9; с.1]. Отже, жанровизначальними чинниками казки, згідно з цим визначенням, є фантастичність, незвичайність подій, вигадка та відсутність прямої дидактичної настанови. Цю дефініцію, зважаючи на часовий контекст її формулювання, можна вважати до певної міри прогресивною, навіть новаторською, оскільки сучасники І.Франка здебільшого кваліфікували жанр казки занадто широко та неточно. Так, скажімо, Б. та Ю. Соколови (1915 р.) казкою називали “усяке усне оповідання, яке розповідається слухачам з метою розваги” [6; с.VI]. Тобто, за цим визначенням, розважальність є чи не єдиною головною жанровою рисою казки. Вочевидь, дефініція братів Соколових занадто широка, бо з розважальною метою можуть оповідатися і міфи, і легенди, і новели, й анекдоти (і справді “усяке усне оповідання”!). М.Сумцов у Енциклопедичному словнику Брокгауза і Єфрона (1900 р.) обережніше підходив до розважальності як жанровизначального чинника: “Казки – словесні твори оповідного характеру, майже виключно прозові, створені інколи для розваги, інколи з метою дидактичною, але найчастіше без усілякої мети, як природне вираження словесної чи літературної потреби” [8; с.162]. Як бачимо, дефініцію М.Сумцова теж не можна назвати точною: дослідник чітко не вказав на жодну специфічно казкову рису (оповідність, прозовість – це радше другорядні, аніж головні жанрові показники). До того ж, як справедливо зауважував М.Халанський (1909), “повчання чи моралізаторство не становлять *суттєвої* [курсив наш – Н.Т.] риси казки [цебто дидактизм казки не явний, прямий, а прихований, імпліцитний – Н.Т.], головне призначення її – приносити задоволення розважальністю” [12; с.134-135]. Окрім розважальності, учений означував ще інші прикмети цього жанру: “Казка – це оповідання, що не має іншої цілі, як тільки впливати на фантазію слухачів, і в основі своїй містить вигадану подію, цікаву чи самою своєю неймовірністю, чи гумористичними ситуаціями” [12; с.134]. Визначення М.Халанського чіткіше, ніж у його сучасників, проте усе ж недостатньо точне. Бо ж неймовірні та гумористичні сюжети властиві також жанрові небилиці (чи, за народною назвою, – “побрехеньки”). У казці ж вигадка певним чином співіснує з правдою; мовлячи словами І.Франка, для казки “...не кожда неправда цікава” [11; т.20; с.168]. Поняттєво розмитим видається нам і визначення М.Сперанського, вміщене в

Енциклопедичному словнику Російського Бібліографічного Інституту Гранат. Учений розумів казку як "окремый вид усно-народной словесности, що становить собою прозове (не віршоване) оповідання про подію або дійсну, або вигадану" [7; с.112]. Власне оце "або...або..." й робить цю дефініцію заплутаною. Мимохіть виникає запитання: то про яку ж подію йдеться у казці – про справжню чи про вигадану? Сутність жанру так і залишається нерозкритою. Натомість у визначенні І.Франка чітко зазначено: у казці "...дійсність *перемішана* з чудесним елементом...". Тобто йдеться про відсутність окресленої межі між дійсністю і вимислом. Ще менш точним є формулювання Ендрю Ланга у Британській енциклопедії (1911 р.): "Народні казки – се історії від невідомої старини, передані усною традицією диких і цивілізованих народів" [14; с.369]. Ця дефініція ігнорує поетику казки, вказуючи, щоправда досить поверхово, тільки на генезу жанру. Бо ж "від невідомої старини" можна виводити не тільки казку, а й інші жанри усної словесності.

Як бачимо, жодна із вищенаведених дефініцій не окреслила сукупності жанровизначальних, специфічно казкових прикмет. Очевидно, це пов'язано з тим, що теоретичний пласт генологічної свідомості щодо жанрів фольклору тільки починав формуватися. Так склалося історично, що літературні жанри теоретично осмислювати почали раніше, ніж фольклорні. Ще в античній Греції сформувалася досить чітка система генологічних уявлень про ліричні, епічні та драматичні твори ("Поетика" Арістотеля – чи не найвиразніше свідчення цього). Нормативна за суттю жанрова система Середньовіччя також була переважно зорієнтована на літературні жанри "високого" ідейно-стильового регістру, на рівні теорії здебільшого ігноруючи родовидові форми "низової" народної культури. В епоху класицизму була обґрунтована суворо канонічна генологічна концепція; зокрема, жанри оди, драми, комедії, трагедії та ін. чітко регламентував Н.Буало у класицистичному трактаті "Мистецтво поетичне". Натомість теоретичне усвідомлення фольклорних жанрів почалося тільки в епоху романтизму (наприк. XVIII – у першій пол. XIX ст.), коли виникла потреба систематизації та видання зібраного фольклорного матеріалу. Відтак дефініції братів Соколових, М.Сумцова, М.Сперанського, Е.Ланга – одні з перших спроб науково описати жанр казки. Звісно, визначення цих вчених не цілком вдалі: спираючись тільки на них, відрізнити казку від інших жанрів практично неможливо. "Поняття казки, – зауважував у своїй праці "Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских" (1858) А.Піпін, – стало тепер дуже широким: сюди зачисляють і міфічні оповідання, які становлять правдиве зерно її, і перекази більш нових билин, і народні анекдоти, часто новішого походження, нарешті й різні популярні повісті, що дійшли до народу через книжну літературу, і гумористичні оповідання, хоч і утворені під впливом народної фантазії, але позбавлені міфічного змісту, себто головної прикмети корінної казки" [4; с.57]. Справді, сучасники І.Франка часто сплутували казку з легендою, фацецією, анекдотом, міфом, переказом, історичним оповіданням, новелою тощо. Саме тому у передмові до "Галицьких народних казок" І.Франко-теоретик не тільки давав власне визначення казки, а й вказував на прикмети, які відрізняють цей жанр від інших, "суміжних", себто "вписував" його у систему

суто генологічних координат. При цьому він, вочевидь невинно, накреслював ті риси відмінності та подібності, які існують між різними видами фольклорної прози.

Екскурс у генологічну думку кін. XIX – поч. XX ст. демонструє, що Франкове розуміння жанру казки набагато глибше, а його дефініція набагато точніша й чіткіша, ніж у його сучасників. Визначальними рисами казки, за І.Франком, є специфічне поєднання вигадки і правди, фантастичність подій, відсутність чітко вираженої моралістичної настанови. Дефініюючи казку, письменник одразу ж застерігав від сплутування її з *“оповіданнями мітичними”*. Уподібнює ці два жанри елемент чудесності. Проте якщо *“явища і постаті фантастичні”*, про які йдеться у міфі, сприймаються як *справжні* (у них вірять), такі, що *були* колись, що *становили* або й *досі становлять* предмет живого вірування людю (чари і чарівники, злі духи і т. п.)” [9; с.2], то казку сприймають як *неправду*, вигадку, *“свобідний виплід фантазії”* (у неї не вірять). Очевидно, сплутування казки та міфічного оповідання, котре часто зустрічається у Франкових сучасників, пов’язане з генетичною спорідненістю цих жанрів: казка кристалізувала у своїй внутрішній жанроформі первісну семантичну насиченість, успадковану від міфу. Фантастичність зближує з казкою також *легенду*. У легенді, як і в казці, *“дійсність також перемішана з чудесним”*. Однак, якщо в основі легенди лежать, як пише І.Франко, *“виображін[ня] і віруван[ня] церковно-релігійн[і]”* та *“цілість має звичайно глибшу основу етичну, моралізуючу або філософічно-релігійну”* [9; с.2], то казка, на думку вченого, – це вимисел, вільний політ фантазії без клерикально-сакральних та дидактичних елементів. Відсутність виразного повчального начала відрізняє казку і від *байки*, *притчі* та *аполога*, у яких *“героями являються звірі або інші неодушевлені речі”* [9; с.3]. І.Франко відмежовував казку і від *новели* та *анекдота*: новела – це *“оповідання без примішки чудесного елементу, основане на тлі побутовім, часто перейняте тенденцією соціальною, рідше національно-політичною або церковно-конфесійною”* [9; с.2]; а *фацеція* (анекдот) – *“коротеньке, звичайно гумористичне оповідання, суть якого становить звичайно якесь одно спостереження, часто гра слів, незвичайний оборот мови, прозвище і т. і.”* [9; с.2]. Тобто у жанровій структурі новели та *фацеції* відсутній притаманний казці елемент незвичайності, чарівності, фантастичності.

Відтак Франкове визначення казки та її вирізнення з-поміж інших жанрів на тлі тогочасного генологічного хаосу вражають своєю точністю та виваженістю. Тим більше, що І.Франко на теоретичному рівні усе ж не надто багато приділяв уваги жанрові казки. Майже всі висловлювання письменника про казку принагідні і розпорошені у різних його статтях, за винятком хіба достатньо системної, хоча й лаконічної, передмови до *“Галицьких народних казок”*, зібраних О.Роздольським. Праця І.Франка над виданням цієї збірки фольклорного матеріалу, здається, поза волею і сподіваннями самого письменника, стала епохальною для всієї української генологічної науки того часу. *“Систематизуючи збірку Роздольського, Франко начеркнув таку класифікацію прозової традиції, – свідчить М.Грушевський, – котра потім, в головних рисах, лягла основою всієї дальшої систематики матеріалу, виданого етнографічною комісією товариства Шевченка – сього найбільшого, що взагалі було зроблено в сфері збирання,*

систематизації і видавання укр[аїнського] етнографічного матеріалу" [2; с. 330]. Франкове визначення казки перейняли, а згодом і поглибили, метри української фольклористики М.Грушевський¹ та В.Гнатюк².

У цілому Франкове розуміння казки наближається до сьогоднішнього, однак деякі відмінності усе ж простежуються. Зокрема, з погляду сучасної генології, видається, що Франко-практик нерідко сплутував поняття "казка" та "байка". Такий феномен можна пояснити тогочасною побутовою галицькою традицією слововжитку, у якій терміни "казка" і "байка" часто ототожнювалися, вживалися як синоніми.

Утім, якщо зазирнути в глибину віків, то "термін "казка" як рівнозначний поняттям "баснь", "байка" вперше тлумачиться в граматиці Лаврентія Зизанія "Лексисъ сиречь реченія" (1596), а як ідентичний поняттям "баснь", "байка", "вимисел" – у словнику Памви Беринди "Лексікон славенороскій і імен тлъкованіє" (1627). Приблизно в цей же час (1649) у грамоті Верхотурського воєводи Рафа Всеволожського вперше задокументований російський термін "сказка" [3; с.6]. Цікаво, що до XVII ст., як стверджує В.Пропп, слово "казка" вживалось у іншому сенсі, ніж сьогодні – воно означало не вигадку, а правдиве, достовірне свідчення, що мало юридичну силу; і лише з XVII ст. почало вживатись у звичному нині значенні і навіть витіснити термін "байка" [5; с.34-35]. Річ у тім, що така синонімія понять зумовлена історично: етимологічне значення обох слів пов'язане із семою "говорити" = "казати", "розказувати" = діалектне "баяти". Узагалі, термінологічне розрізнення понять "казка" і "байка" існує лише в кількох мовах (українській, німецькій, польській, російській), а деякі народи навіть не мають окремого, самостійного терміна на позначення жанру казки [13; с.1-3].

На наш погляд, Франкове "сплутування" "казки" і "байки" – це сплутування термінологічне, а не генологічне. Тобто письменник чітко розмежовував обидва жанри. Зокрема, байки він трактував як "короткі оповідання, звичайно морального або загалом дидактичного змісту, в якому героями являються звірі або інші неодушевлені речі" [9; с.3]. І.Франко правильно називав основні жанрові риси байки – алегоризм здебільшого зооморфних персонажів ("Говорячи ніби про звірів, вона [байка – *Н.Т.*] одною бровою підморгує на людей..." [11; т.20; с.169]), відверта повчальність, дидактично-моралізаторська настанова, у той час як казки відзначаються буянням фантазії та розважальністю ("всяка казка переважно подає дійство, а не навчання" [11; т.38; с.213]). Проте терміни "байка" та "казка" письменник вживав також і на позначення *жанрових різновидів* казки. Цебто Франкове поняття "казка" відповідає сучасному жанровому різновиду *чарівної казки*, а поняття "байка" синонімічне сучасній *казці про тварин*. У такому значенні використовує ці терміни також і В.Гнатюк. Демаркаційною лінією між казкою та байкою за такого їх розуміння є співвідношення ролі людей та звірів як головних та другорядних персонажів: "Героєм казки буває все

¹ Зосібна, М.Грушевський, слідом за І.Франком, казкою називає "оповідання фантастичне, без виразної моралізуючої цілі" [2; с.330].

² Робота В.Гнатюка над систематизацією "звіриного епосу", теоретична диференціація різних модифікацій байки та казки засвідчують його глибоке знайомство із генологічними пошуками І.Франка (до слова, багатолітнього співредактора "ЛНВ").

чоловік. Коли у ній виступають звірі, то їх роля не буває ніколи першорядна. [...] Байкою називаємо таке народне оповідання, в якому малюється не людський, але звіриний побут, тому то в ній виступають як головні діячі звірі. Часом появляється в байці і чоловік, але тоді роля його так само підрядна або епізодична, як роля звіра в казці" [1; с. XIII]. Зрідка поруч із терміном "байка" (у значенні казка про тварин) І. Франко використовував словосполучення "казка звіряча". А термін "казка", окрім жанрового різновиду (чарівні казки), позначав також і сам жанр, тобто вживався узагальнено. Байка ж як жанровий різновид казки відрізняється від байки як самостійного жанру. Байка (у сенсі "казка про тварин") не повчає, не моралізує, у ній, як писав І. Франко, "не стільки ходило про глибоку філософію, кільки про забавний, цікавий зміст" [11; т. 4; с. 63]. Цей жанровий різновид казки – історично найдревніший, найбільше наближений до первісного світогляду людини. "...Оповідання і байки про різних звірів і їх пригоди, – читаємо у І. Франка, – знаходяться у всіх народів на світі, навіть у таких, що ми їх називаємо дикими" [11; т. 4; с. 59]. Саме ці, послуговуючись термінологією В. Гнатюка, первісно "епічні байки" згодом набули дидактичного чи сатиричного забарвлення і утворили уже безпосередньо жанр байки "в нинішнім літературному розумінні" [1; с. XV]. Прикметно, що В. Гнатюк уже в той час намагався відмежувати літературну байку од народної, заразом уживаючи сам термін "літературна байка"³. Власне байку (у значенні окремого жанру) І. Франко розумів як твір "переважно чужого, книжного походження" [9; с. 3], тобто як жанр літературний, однак самого терміну "літературна байка" чи "літературна казка" у нього не знаходимо.

З приводу питання походження казок І. Франко сповідував погляди порівняльно-історичної школи: схожість казкових сюжетів пояснюється міграцією їх від одного народу до іншого через взаємний вплив усної і писемної словесності різних етносів. На думку письменника, казки "майже всі завандрували до нас із далекої чужини, з Азії та Єгипту і являються, як про се легко переконатися з порівняного досліду, калейдоскоповим пересипуванням та комбінуванням досить нечисленних мотивів" [9; с. 1-2]. На утвердження таких поглядів І. Франка мали вплив головним чином праці Т. Бенфея та "духовного батька" письменника – М. Драгоманова. Саме культурно-історичні, політичні та економічні контакти між етносами, на думку І. Франка, витворюють сприятливі умови для запозичення та міграції казкових сюжетів: "...Ми не знаємо народу, у котрого би відносини культурні і економічні укладалися незалежно від впливів других народів" [11; т. 29; с. 420]. З цього погляду письменник критично оцінював позиції антропологічної школи, котра вважає казки "витворами в кожному краю самостійними, незалежними від історичного розвитку народу, невідлучними проявами людської природи, так як які-небудь функції фізіологічні" [11; т. 29; с. 420]. Тобто подіб-

³ В. Гнатюк пише: "...Поняття літературної і народної байки не ідентичні. Коли в літературній байці виводяться на сцену і люди і звірі і рослини, а навіть мертві предмети, і всі вони в однаковій мірі можуть говорити й ділати, то в народній байці виступають як діячі лише звірі, а люди тільки в підрядних ролях, та й то нечасто. [...] Літературна байка відрізняється від народної ще й формою. Перша буває звичайно віршована, а в прозі являється рідко; з другою буває якраз навпаки" [1, с. XIV-XV].

ність казкових мотивів та сюжетів вчений пояснював "міжнародними зносинами", мандруванням їх від одного народу до іншого, а не самозародженням, незалежним виникненням їх одночасно у різних народів. Заразом І.Франко застерігав і від вульгаризації, примітивізації засад порівняльно-історичної школи: "Неправда, мовбито Бенфесєва школа зводить усі оповідання до Індії та до буддизму; вона дуже добре відрізняє твори побутові, саморідні від вандруючих, хоча й радить якнайбільшу обережність при признаванні певних творів саморідними. [...] ...Загалом вандрівку всіх людських творів вона не підтягає під якусь апріорну схему, а старається віднайти її сліди при тих самих великих історичних шляхах, якими йшла цивілізація з прастарих центрів освітніх: Вавілона, Єгипту, Індії, Фінікії, далі Греції й Риму" [11; т.29; с.420]. Таким чином, І.Франко, обстоюючи позиції порівняльно-історичної школи, був не епігоном Т.Бенфея, а вдумливим і розважливим його послідовником. Окрім праць Т.Бенфея, письменник був добре ознайомлений з роботами багатьох інших прихильників школи – О.Веселовського, М.Драгоманова, Р.Келлера, Л.Колмачевського, Ф.Лібрехта, В.Міллера, О.Піпіна, К.Сіпрока. Відтак у статті "Хто такий "Лис Микита" і відки родом?" І.Франко викладає власний погляд на шляхи міграції, поширення казкових сюжетів:

1. До Різдва Христового "з Вавілону, Єгипту, від жидів та фінікійців оповідання про розмови та пригоди звірів розійшлися на схід, до Індії, і на захід, до греків" [11; т.4; с.60].

2. "По різдві Христовім починається нова вандрівка байок і казок звірячих і всяких інших, а власне зі сходу на захід" [11; т.4; с.62]. Поштовхом до поширення казок у цей час стали хрестові походи, у результаті яких вояки попереїмали "велику силу оповідань та байок, що або були поскладані самими арабами, або через персів і арабів прийшли були з Індії" [11; т.4; с.63].

І.Франко поглибив і доповнив тезу Т.Бенфея про те, що звіриний епос прийшов до Індії з Греції, вказавши на те, що "до Греції ті твори прийшли з Єгипту, з Фінікії та Вавілона, одним словом від семітської раси" [11; т.29; с.420]. Разом з тим письменник стверджував, що міграція казкових мотивів відбувається не лише усним, а й писемним шляхом. Це підтверджує і власна творчість митця. Чимало Франкових казок є переробками відомих фольклорних мотивів у їх писемній фіксації. Прикметно, що письменник здебільшого сам вказував на ті літературні джерела, які слугували основою його переробки. Чітко паспорти-зуючи джерела своїх казок, І.Франко, з одного боку, застерігався від звинувачень у плагіаті⁴, а з іншого, накреслював напрями порівняльно-історичних студій власних творів⁵.

⁴ Власне, з метою запобігти подальшим звинуваченням критиків у плагіаті "Reineke Fuchs" Й.-В.Гете, І.Франко написав статтю "Хто такий "Лис Микита" і відки родом?", детально з'ясувавши генезу своєї поеми-казки "Лис Микита". "Що вже робити, треба вяснити письменним і неписьменним, що і в кого я взяв і в чисту пір'ї пишаюся" [11; т.4; с.59], – зауважував з цього приводу письменник.

⁵ У передмові до збірки "Коли ще звірі говорили" І.Франко пише: "Для цікавих, що хотіли би ближче познайомитися з оригіналами моїх казок, і, може, навіть із тою галузю науки, що займається їх порівнянням та вясненням [курсив наш – Н.Т.], подаю тут виказ тих книжок, відки я брав свої казки" [11; т.20; с.75].

Казка у творчості І.Франка постає як багатоадресатний жанр, читацька аудиторія якого не обмежується однією віковою групою. Подибуємо тут казки для малят ("Ріпка") та старших дітей (збірка "Коли ще звірі говорили"), твори, які однаково цікаві і дітям і дорослим ("Лис Микита", "Абу-Касимові капці"), а також глибоко філософські символічні казки власне для дорослих ("Мавка", "Рубач" та ін.). Таке різноманіття жанрових модифікацій казки не випадкове, адже Франко-теоретик неодноразово замислювався над проблемою лектури для різних вікових категорій читачів. Зокрема, у статті "Женщина-мати" та передмові до збірки "Коли ще звірі говорили" він запропонував поділ казок за віковим принципом: твори для дітей *до 6 років*; для читачів *від 6 до 12 років* та для *молоді*. При цьому, як уважав І.Франко, не слід у дітей "розбуркувати молоду фантазію дивоглядними образами заклятих замків, царів, розбійників, драконів та демонів, не тривожити молодого чуття страшними трагічними пригодами та незрозумілими для дітей відносинами обох полів" [11; т.20; с.74]. Тобто письменник заперечував позитивний вплив чарівних казок на виховання дітей, оскільки надмірна фантастика "ніяк не може впливати на формування сильного і до життя спосібного характеру" [10; с.61]. Звісно, з цими судженнями можна полемізувати, проте у послідовності їх авторові не відмовиш. Бо ж і справді: у творчому доробку І.Франка практично відсутні чарівні казки, за винятком хіба казки "Без праці". Дітям, на думку письменника, не слід читати сентиментальні та романтичні "безмислиці", де "любов к лицю другого пола єсть причиною ділання або де страсть перемагає обов'язаності" [10; с.61]. Лектура для дітей і молоді повинна розвивати розум, формувати шляхетність духу, зображуючи життя правдиво, без прикрас. Такими творами, що витворюють сильний характер та гартують душу, є, на думку І.Франка, казки про тварин: вони "...заставляють їх [дітей – Н.Т.] сміятися і думати, розбуджують їх цікавість та увагу до явищ природи..." [11; т.20; с.74]. Казки про тварин мають велике пізнавальне та виховне значення. "Відси вони [діти – Н.Т.] винесуть, – зазначає І.Франко, – перші і міцні основи замилювання до чесноти, правдомовності і справедливості, а надто любов до природи і охоту придивлятися близько її творам, прислухатися її таємній мові, чути себе близькими до неї, підглядати, а далі й просліджувати її великі загадки" [11; т.20; с.74]. Саме "звірячі казки" за своєю жанровою специфікою найбільш адекватно, реалістично відображають людське життя та його закони. Вони є тією лектурою, з якої слід починати виховання "правдиво поступов[ого] і сильн[ого] покоління" [11; т.48; с.116].

Творча практика письменника в жанрі казки ставить важливу проблему співвідношення жанровизначальних заголовків та підзаголовків із властивою художньою структурою текстів. Адже авторське жанрове визначення не завжди збігається із сучасною генологічною кваліфікацією того чи іншого твору, а читацьке жанрове очікування іноді не виправдовується. Чимало текстів, що вийшли з-під пера письменника, названі казками ("Казка про Добробит", "Як пан собі біди шукав", "Поєдинок", "Правдива казка" та ін.), проте не всі ці твори є казками насправді (чи тільки казками). Багато з них, окрім рис казки, мають ознаки інших жанрів – *припчі* ("Рубач"), *оповідання* ("Історія кожуха"), *фейлетону* ("Як то Згода дім будувала"), *анекдоту*, *апокрифа* та інших, тобто їх жанрова

структура синкретична. Таке руйнування фольклорної "чистоти" казки пов'язане з формуванням у творчості І. Франка нового жанру – *літературної казки*.

Як бачимо, казка посідає далеко не периферійне місце у генологічній свідомості письменника, причому як на рівні теорії, так і (може, навіть більшою мірою) його літературної практики. Франкові вдалося сформулювати достатньо цілісну і системну (попри окремі, здебільшого термінологічні, суперечності) концепцію жанру, котра концентрує різноаспектну проблематику – фольклорно- й літературно-теоретичну, порівняльно- й культурно-історичну, формально-поетичну, рецептивно-естетичну, навіть педагогічну. Глибоко осмисливши досвід своїх попередників (учених – літературознавців і фольклористів – та митців-казкарів), письменник зумів недвозначно зартикулювати цю концепцію у цілій низці своїх праць, а також втілити окремі її засадничі положення у власній казкотворчості.

1. Гнатюк В. Деякі уваги над байкою // Етнографічний збірник [Українські народні байки (Звіриний епос), зібрав В. Гнатюк]. – Т. XXXVII-XXXVIII. – Львів, 1916.
2. Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. – Т. 1. – Київ, 1993.
3. Дунаєвська Л. Ф. Українська народна казка. – Київ, 1987.
4. Пипін А. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. – Петербург, 1858.
5. Пропп В. Я. Русская сказка. – Ленинград, 1984.
6. Соколовы Б. и Ю. Сказки и песни Бѣлозерскаго края. – М., 1915.
7. Сперанскій М. Сказка // Энциклопедическій словарь / Под ред. проф. Ю. С. Гамбарова, проф. В. Я. Желѣзнова, М. М. Ковалевскаго, С. А. Муромцева, К. А. Тимирязева. – 7-е перер. изд. – М., 1910-1948. – Т. 39.
8. Сумцов Н. Сказки // Энциклопедическій словарь. Издатели: Ф. А. Брокгауз (Лейпциг) и И. А. Ефронъ. – СПб., 1900. – Т. XXX.
9. Франко І. [Передмова до публікації:] Галицькі народні казки / В Берлині пов. Бродського із уст народа списав Осип Роздольський; Впорядкував і порівняння додав др. Іван Франко // Етнографічний збірник / За ред. М. Грушевського. – Львів, 1895. – Т. 1.
10. Франко І. Жінчина-мати // Друг. – 1875. – № 23.
11. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976-1986.
12. Халанскій М. Сказки // История русской литературы. / Под. ред. Е. В. Аничкова, А. К. Бороздина, Д. Н. Овсянко-Куликовскаго. – Т. 1. – Вып. II. – М., 1909.
13. Bolte J., Polivka G. Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. – Bl. IV. – Leipzig, 1918. – S. 1-3.
14. Lang A. Tale // The Encyclopedia Britannica a Dictionary of Arst, Sciences, Literature and General information. – Ed. 11. – Vol. XXVI. – Cambridge, 1911.

THE FAIRY TALE IN THE I.FRANKO'S GENEALOGICAL MENTALITY

Natalia Tykholoz

*Ivan Franko National University of Lviv Philology Department
Universytetska st., 1, UA-79000 Lviv, Ukraine*

I.Franko's vision of the fairy tale as a genre of artistic verbalism is considered in the article. The author's genealogical mentality is analysed withing the context of the genre search of his epoch at the level of theory and creative practice.

Key words: fairy tale, tale, genealogical mentality, genre.

Стаття надійшла до редколегії 18.05.2001

Прийнята до друку 14.10.2001

КОНТАКТИ

УДК 821.161.2-1.091"18/19"(092)І.Франко

ІВАН ФРАНКО І ХАТЯНИ – ДВІ ЕПОХИ У РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

Оксана Борис

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000 Львів, Україна*

У статті подано характеристику розвитку української критичної думки та впливу І.Франка на критику часопису "Українська Хата". Разом з тим, обґрунтовуються факти про І.Франка, який був першим в оцінці сучасної літератури та сформулював нові принципи сприйняття літературного твору. Йдеться і про те як погляди І.Франка вплинули на літературно-критичну діяльність нового покоління. Пролито світло на найважливіші досягнення літературознавства на сторінках часопису "Українська Хата", й на те, що І.Франко підготував новий естетичний простір для розвитку літератури, завдяки своїй перекладацькій та науковій діяльності.

Ключові слова: часопис "Українська Хата", стаття, літературна критика.

У спогадах про Івана Франка Василь Щурат писав: "Коли я, будучи учнем п'ятого класу в академічній гімназії, вичитував естетику Лібеля, він сказав: "Киньте ви це сміття; то старе поржавіле оружжя. Краще читайте самих поетів!" І мав рацію" [13; с.243]. Із цитованого бачимо, що Франко (консерватор, як багато хто зник вважати) – критик і теоретик літератури – протестував проти будь-яких формул і схем у літературознавчій науці та в літературі взагалі, був прихильником нового, хоча й не завжди послідовним (досить згадати критичні зауваження на адресу "Молодої Музи", Ольги Кобилянської та ін.).

Іван Франко постійно еволюціонував і тому, ще задовго до появи перших явних ознак модернізму в українській літературі, декларував новітні естетичні засади нового мистецтва. Пошуки митця стимулювали літераторів молодшої генерації до власних мистецьких пошуків, зокрема – критиків журналу "Українська Хата" (1909-1914).

Обсяг проблематики "Іван Франко та український модернізм" надзвичайно широкий і мало вивчений. То ж зупинімося на вужчому аспекті, а саме: вплив Франка на жанрову систему літературної критики часопису "Українська Хата".

У статті "Із секретів поетичної творчості" (1898-1899) Франко висловив думку, що критика "повинна бути якомога науковою, т.е. основою на певних тривких законах – не догмах, а узагальненнях, здобутих науковою індукцією, досвідом і аналізом фактів" [8; с.51]. У цьому напрямі відбувалася еволюція його

літературно-критичних поглядів від гострого неприйняття імпресіоністів та західних модерних стилів до маніфестації деяких засад новітнього мистецтва.

Ще у 1896 році у статті "Слово про критику" Іван Франко наголосив на тому, що критик – не суддя, а лише один з читачів, тому не може нав'язувати свою думку іншим. Його завдання – розкрити власне суб'єктивне враження від твору, керуючись основними законами естетики, а через неї – і психології. Справа в тому, що тодішня позитивістична традиція звикла трактувати постать критика як законодавця у царині естетики, який відбирає, переосмислює і подає читачеві мистецькі факти у чіткому ідеологічному освітленні.

Таким чином Франко сформулював фундаментальну думку: література і критична її інтерпретація – сфера вільної творчості, отже критик має право на вільний, розкутий вираз суб'єктивної оцінки, особистих літературних вражень: "Нехай особа автора, його світогляд, його спосіб відчуження зовнішнього і внутрішнього світу і його стиль виявляється в його творі якнайповніше, нехай твір має в собі якнайбільше його живої крові і його нервів... Повна емансипація особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном, якнайповніший вираз авторської індивідуальності в його творах – це характерний, пануючий оклик наших часів" [11; с.217].

Редагуючи з товаришами журнал "Друг" у 70-х роках, критик зауважив, що молоді письменники ламають усталені композиційні норми, надають перевагу лаконічній формі новелістичних жанрів, де об'єктом зображення є "уламок життя" – суб'єктивні переживання людини; оцінка ситуації, у якій вона перебуває; намагання зрозуміти мотиви її вчинків. Це була перша спроба модернізації української літератури. В оглядах "З останніх десятиліть XIX віку", "Старе й нове в українській літературі" та ін. Франко першим в українській критиці виявив вражаючі відмінності у поетиці старшого покоління і молодій генерації митців, до якої зараховував Ольгу Кобилянську, Василя Стефаника, Марка Черемшину, Михайла Яцкова. Виявлені зміни стосувалися структури твору, стилістики, композиції, тематики.

Письменники-реалісти (Марко Вовчок, Панас Мирний, Іван Нечуй-Левицький) схилилися до таких розлогих полотен, як роман, повість; застосовували довгі, складні речення; зображали людину у зв'язку із суспільним життям. Автори нового покоління звертаються до "найбільш універсального і свободного роду літератури, найвідповіднішого нашому нервовому часові" [9; с.524] – до новели. Речення уривчасті, сміливі і незвичайні порівняння, недомовленість і натяки – характерна риса нової прози. У центрі уваги – людина і її внутрішні душевні переживання, конфлікти і катастрофи.

Фіксуючи головні прикмети письменників нової генерації, дослідник констатує, що методи літературної критики теж потрібно змінити: "Старими формулками про економічну нужду та аналіз тут ні до чого крім натягань та кульгавих осудів, не дійдемо. Се поети душі, психологи і лірики... Нема сумніву, що, критикуючи твори тих письменників, нам прийдеться так само позбутися старих та зужитих формулок наївного утилітаризму" [12; с.110].

Ці ідеї мали вплив на критиків нового покоління, оскільки авторитет метра був незаперечним.

Сам Іван Франко першим ступав на шлях оновлення поезії, прози, літературознавчих студій. Його збірка інтимної лірики "Зів'яле листя" стала зразком для поетів "Молодої Музи", їхніх сучасників і наступників. Прозовим творам Франка притаманна вільна сюжетна лінія, цілісність, пластичність, психологічна глибина у зображенні героїв. Його критичні праці аж ніяк не нагадують академічні трактати, а побудовані у формі вільної розмови, дискусії, листа.

Як теоретик і практик новітньої інтерпретації Іван Франко справив враження на авторів київського часопису "Українська Хата", найяскравішими постатями серед яких були Микола Євшан (Федюшка), М.Сріблянський (Микита Шаповал), Павло Богацький та Андрій Товкачевський. Хатяни засвідчували намір розширити рамки української культури і модернізувати її.

На сторінках журналу формується нова модель критики. У багатьох програмних виступах обстоюється думка, що критика не може бути збірником догм і постулатів, а має ґрунтуватися на засадах естетики. Визначальне місце у літературі надається індивідуальності митця і його психології. Головним виразником цих поглядів був Микола Євшан. Молодий критик виступає ідеологом індивідуалізму, а характерними рисами хатян стають філософічність, психологізм та імпресіонізм.

До постаті Франка хатяни ставилися з повагою, але без надмірного обожнювання, про що свідчить той факт, що єдину студію про письменника зробив лише Євшан, і надруковано її не на сторінках "Української Хати", а на шпальтах "Літературно-наукового вісника". Критикові вдається простежити напрямок розвитку творчої думки Івана Франка і обґрунтувати його перші спроби модернізувати літературу.

Збірку "Зів'яле листя" Микола Євшан вважає "революційним фактом" у розвитку творчості письменника, оскільки саме вона яскраво засвідчує момент переходу Франка-поета від громадянської поезії "З вершин і низин" до інтимної лірики. Водночас це був перехід "доктринера, автора гімнів, закликів" до сповідального розкриття його інтимних переживань.

Історію передмови до "Зів'ялого листя" про щоденник самовбивці Євшан вважає особистою історією важкої боротьби Франка – "суспільного чоловіка" із Франком-людиною, якому притаманні звичайні людські почуття і який має право на приватне життя.

Такий крок, на думку критика, вніс позитивні зміни не лише у розвиток української традиції інтимної лірики, а й у подальшу еволюцію творчої індивідуальності Івана Франка як письменника й критика, що в майбутньому зблизило його з новобранцями новітньої літератури. "Літературна молодь не мала до кого іншого звернутися, як тільки до нього, і гуртом обступала його. І цікаво: Франко добре почував себе серед тої атмосфери, до молоді віднісся вповні прихильно, навіть по-приятельськи, у всіх його тодішніх працях звучить прихильність до неї, симпатія до нової літературної хвилі, до нових напрямів, які почали діставатися до української літератури. Що більше: Франко сам стає до певної міри пропагатором модерних напрямів" – визнає Микола Євшан у своїй праці [1; с.147].

Відчутно вплив Івана Франка і на самого Євшана, особливо на його літературно-критичну діяльність. У публікаціях молодого критика не раз зустрічаємо вислови, які перегукуються з думками Франка. Приміром, у статті "Українська література в 1913 році" читаємо: "Єсть одна лише певна орієнтація в літературному житті: великий талант творчий, оснований на великій артистичній культурі. Критика нічого не може зробити, а тим більше навчати, показувати дорогу і ще вести за руку. Критика контролює, вияснює, помагає авторові розплутатися в порушених ним проблемах, висуває їх, робить висновки; впрочім "посередничить" поміж творцем і публікою" [1; с.291].

Такий висновок зробив раніше Іван Франко в уже згаданій праці "Слово про критику": "...кождий великий талант опрокидав установлені правила критичні, творив разом з великими творами і нові критичні міри для них, вказував нові точки опори, нові горизонти для критики, значить критика ніколи не була керманичем для літературної творчості, а ...обчислювала вже готові здобутки, пояснювала їх, ...розжовувала для публіки, популяризувала для широкого загалу" [11; с.214].

Переконаємося, що критики "Української Хати", особливо Микола Євшан, хоча й непомітно для самих себе, проте неухильно наслідували метра, йшли у розвитку літературознавчої науки новими, але віднайденими Франком шляхами.

Нові віяння спричиняються до руйнування старої системи жанрів, оскільки позитивізм кінця XIX ст. зазнав кризи, естетика вимагала змін у жанровій структурі літературознавчого дослідження. Критичні жанри опинилися у стані дифузії та структурної перебудови.

Наприклад, творчий портрет доповнюється ознаками есея і рецензії. Якщо до цього часу у жанрі портрета переважали хронологічно викладені факти життя і творчості письменника, то тепер основою цього жанру стала оригінальна інтерпретація творів. Біографія автора подається інколи, та й то фрагментарно.

Як і передбачав Іван Франко півтора десятка літ тому, критичний стиль, позбувшись суворої академічної уніформи, набрав яскравого емоційного образного забарвлення. Своє критичне мовлення в огляді творчості "М.Яцків" Євшан уподібнює символічній мові Михайла Яцкова: "На краю світа, – цитує критик митця, – там, де небо сходиться з землею, живуть люде, що не знають ненависти, ні війни, ні горя, ніякого гріху." – І захоплено вигукує: "Отце його казка людям! – Але ж його життя упливало на землі поміж людьми. Він жив між нами, щодня ми його бачили, але дивилися на його тільки людськими очима, а не вміли на його дивитися инакше; щодня ми його мучили, приголомшували. На очах наших маємо полуду, життя душі не розуміємо. Через те він такий нам далекий, бо сказав: "життя в білий день, між людьми – це не історія душі" [3; с.161].

Таке художнє переплетення цитат із Яцкова і роздумів самого критика не дає читачеві готового тлумачення творів автора, навіть не підштовхує до здогадів, а змушує його замислитися, самому дійти до істини. Така інтертекстуальність містить у собі ключ до розуміння всієї багатогранної творчої індивідуальності Михайла Яцкова.

Подібні зміни відбувалися і в жанровій структурі статті-огляду. Цей жанр легко може переходити у проблемну статтю, коли огляд творчості одного письменника чи цілого покоління завершується дослідженням проблеми, спільної для всіх творів чи групи літераторів. Наприклад, оглядова замітка "Дещо про українське письменство в Галичині за 1908 рік", подаючи досить глибокий аналіз літературного процесу за короткий період, різнобічно характеризує новинки кожного роду літератури – лірики, епосу, драми. Але останні три абзаци заперечують перше враження читача – це не звичайне констатування фактів, а поштовх до гострої полеміки: "Крім збірки Яцкова..., не появилась ні одна книжка понад звичайну, пересічну міру – ніхто не зелектризував ані не потряс душі... То правда, що література і мистецтво передовсім одчинять нам вступ до сім'ї культурних народів, але чи такі, як маємо ми?" [2; с.86-87]. Одночасно – це заклик молодих літераторів до нових пошуків, які змогли б у майбутньому стати запереченням авторіві, відкрити нові можливості до розвитку української культури загалом.

На сторінках журналу зібрано весь спектр жанру рецензії – від найпростішої реферативної до запеклої рецензії-фейлетону. Такою гостро полемічною є стаття М.Сріблянського "Нове слово" в українській критиці", де він різко виявляє своє незадоволення публікаціями газети "Рада". Критик називає їх хиткими і безпринципними, безцеремонними з одними авторами і поблажливими щодо інших. М.Сріблянський вважає, що саме такий стан літературної критики веде до зародження міщанства і втрати нацією основних моральних принципів – сміливості й щирості.

Непримиренна форма вислову публікацій вела до зародження протесту як у "таборі противника", так у колах початкуючих авторів. Це спричиняло рух творчої думки, руйнувало задушливу атмосферу підкореної чужинцями держави, піднімало молоде покоління до боротьби за власну національну досконалість.

Таке багатство жанрових різновидів зумовлено деяким поліпшенням справ у сфері видавництва. Оскільки в останні роки XIX ст. був утруднений доступ друкованої продукції до читача, то критик відчував потребу докладно інформувати його про розвиток літературного процесу чи творчого шляху письменника. А тому й рецензії були переважно реферативного характеру, щоб дати змогу ширшій аудиторії ознайомитися зі змістом певного твору, а портрет докладно знайомив із біографією автора.

На початок XX ст. ситуація дещо покращилася: збільшилася кількість назв україномовної преси та видань українською мовою. Літературно-критичні журнали відчували зростання конкуренції, і почали шукати нові шляхи для завоювання читачької аудиторії та залучення до співавторства молодих оригінальних талантів.

Нова українська література вимагала нових пошуків як у методах, так і в жанрах. Не завжди відкриття були вдалимими, але вони розширювали горизонти літературознавчої науки.

Тепер літературна критика заглиблювалася в характер творчої особистості, її естетичні ідеали, специфіку психології творчості. Саму творчість критики

розглядають як факт індивідуальної історії письменника. Твір – це результат взаємодії відчуттів і сприймання, творчої фантазії і життєвого досвіду автора.

Були й інші тенденції розвитку модерної критики. Імпресіоністи, наприклад, висловлювали свій захват чи розчарування, не пояснюючи причин походження цього почуття, зумисно лишали есей недовершеним композиційно. Інколи така недовершеність сприяла співтворчості читачів: фрагментарний характер статті мав зацікавити реципієнта, підштовхнути до роздумів.

Якщо порівняти літературні портрети Лесі Українки, які належать Іванові Франку і Миколі Євшану (створені відповідно у 1888 і 1910 рр.), то увиразнюються зміни, які відбулися у структурі цього жанру.

Звернемо увагу на вступ до обидвох портретних монографій.

У Франка інтерес викликає системність розвитку таланту: “Роздивляючись літературну фізіономію Лесі Українки, ми бачимо, що вона тільки закінчила першу добу свого розвою, її талант тільки що отрясся з повивачів тієї несамостійності, що путає кожного поета при перших його кроках. Він тільки що уперше широко і сміло розмахнув крилами власного лету, тільки що показав себе в повній силі і показав нам, чого ми можемо ждати в будущині від цієї письменниці” [10; с.254].

Натомість Євшана цікавлять джерела, що живлять цей талант: “Коли, власне, зрозуміємо її [поезії]. психічні мотори (двигачі), той початковий настрій, який безпосередньо випереджує саму поетичну концепцію, а далі зможемо відчувати, як щось дійсно реальне – тло, підклад настроєвий поетичного твору – тоді слова набирають далеко більшої сили, а образи і постаті стають далеко більш пластичними...” [3; с.372]. Критик заперечує всяке дослідження творчості словами Гедалього з роману Вассермана: “Письмо не на те писане, щоб його читати тілесними очима, але духовними. Його не повинно студіювати, його повинно пити, як вино” [3; с.373].

Якщо Іван Франко поступово, у хронологічному порядку детально розглядає твори поетеси, її авторський стиль, творчу манеру, то Микола Євшан звертається до творчості Лесі вибірково – лише до найяскравіших рядків. Та й то для кращої ілюстрації внутрішнього душевного стану поетеси, її особистості, психологічного і морального напруження.

Франко від творчості переходить власне до особистості – “чи не самотнього чоловіка на всю новочасну соборну Україну” [10; с.265]. А Євшан прямує від особистості поетеси до її творчості – життєвого кредо: “ціла творчість поетеси – протест проти “туподумства” і “ослимачення” [3; с.379]. Отже, найважливішим досягненням літературної критики на сторінках журналу “Українська Хата” є те, що це були водночас сміливі й радикальні спроби удосконалити літературознавчу царину, звернути критику на шлях прогресивної співпраці з автором і читачем. Хатяни вперше в широкому обсязі і в різноманітних нюансах виявили, що літературний поступ полягає в боротьбі поколінь – головному законові мистецтва.

Іванові Франку класики модерністської критики завдячують духовно-культурною ситуацією початку ХХ ст. Саме Франко своєю колосальною перекладацькою та літературознавчою працею готував новий естетичний простір

розвитку письменства, спостерігаючи і фіксує зміни в процесі витворення нової літератури та критики, проклав шлях зрушенням у жанровій структурі літературної критики. Франкові ідеї живили творчу думку хатян, хоча вони, можливо, й не завжди це усвідомлювали.

1. Свішан М. Критика; Літературознавство; Естетика. / Упор. Н. Шумило – К.: Основи, 1998. – 658 с.
2. Українська Хата. – 1909. – № 1-10.
3. Українська Хата. – 1910. – № 1-12.
4. Українська Хата. – 1911. – № 1-12.
5. Українська Хата. – 1912. – № 1-12.
6. Українська Хата. – 1913. – № 1-12.
7. Українська Хата. – 1914. – № 1-12.
8. Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1984. – Т. 41. – С. 471-529.
9. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1981. – Т. 31. – С. 45-119.
10. Франко І. Леся Українка // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1981. – Т. 31. – С. 254-274.
11. Франко І. Слово про критику // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1981. – Т. 30. – С. 214-218.
12. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1982. – Т. 35. – С. 91-111.
13. Шурат В. Франків спосіб творення // Іван Франко у спогадах сучасників. – Львів, 1956. – С. 241-243.

I.FRANKO AND "KHATYANY" – TWO PERIODS IN THE DEVELOPING OF LITERATURE CRITICISM

Oksana Borys

*Ivan Franko National University of Lviv Filology Department
Universytetska st., 1, UA-79005 Lviv, Ukraine*

The developing of literature criticism and I.Franko's influence on the Ukrainian critics of the "Ukrainian Khata" magazine is characterized in this article. Besides, it is demonstrated with facts, that I.Franko was the first to appreciate modern literature of his time and formulated new ideals how to perceive a literature writing. As I.Franko's authority could not raise any objection, these ideals influenced greatly the critics of new generation. Light is thrown upon the most important achievement of literature criticism on pages of the "Ukrainian Khata" magazine, and how did I.Franko prepare new aesthetic space for writing developing with the help of his own translating and literary studying work.

Key words: "Ukrainian Khata" magazine, article, literature criticism.

Стаття надійшла до редколегії 20.08.2002

Прийнята до друку 12.10.2002

УДК 821.161.2.02(091)“18”(092)І.Франко

**І.ФРАНКО ПРО “ПЕРШІ ЗОРІ” Т.ГАЛІПА
(екскурс у полеміку столітньої давності)**

Оксана Колодій

*Чернівецький державний університет ім. Ю.Федьковича
вул. Коцюбинського, 2, 58000 Чернівці, Україна*

У статті автор відкриває суть та тенденції полеміки І.Франка та Т.Галіпа, що тривала понад 100 років тому навколо рецензованої Франком повісті Т.Галіпа “Перші зорі”.

Ключові слова: полеміка, повість, критична оцінка.

“Я для геніїв майбутніх поле дикес орав...”
Іван Франко

1895 р. на буковинському літературному виднокрузі з’явилася повість “Перші зорі” Теодота Галіпа, в подальшому автора численних поетичних, прозових і публіцистичних творів, активного громадсько-політичного діяча, поборника українського національного відродження та державності, дипломата УНР, особи, яку спіткала трагічна доля багатьох вітчизняних патріотів – вигнання з рідної землі й смерть на чужині.

Увага до повісті 22-річного студента правничого факультету Чернівецького університету Теодота Галіпа з боку таких визнаних літературних авторитетів, як Іван Франко й Агатангел Кримський – факт уже сам собою промовистий. А надто, коли ця увага виливається у розгорнуті рецензії, набуваючи форми справжньої полеміки.

Зупинимось на рецензіях детальніше, щоб із часової відстані з’ясувати суть полеміки та її основні тенденції.

І.Франко називає Галіпа “без сумніву, добрим обсерватором”, здатним “легким способом оповідати те, що бачив і чув”, талановитим оповідачем, який “і писательську техніку виробив собі незгіршу”.

Погодьмося, подібні епітети в устах гостро вимогливого Франка – явище досить рідкісне.

Заслугою Галіпа він вважає спроби “вийти поза рамки звичайної обсервації, а малювати коли не фігури, то бодай моменти “вищі” (до таких Франко зараховує намагання персонажів говорити про політику, читати книжки й газети. – О.К.) або й такі, що, по його думці, заслуговують на осміяння”. Зокрема, чи не найкращим відступом, котрому не бракує сатиричної солі, описаним “гарно і справді артистично”, рецензент вважає сценку “читання” мамці Матушинської [12; с.232-233].

Основну критичну увагу І. Франко зосередив на недоліках, коментуючи кожен із них досить різко.

Важко не погодитися з Франковим обвинуваченням молодого автора повісті у неспроможності створити "який-небудь суцільний характер". Більшість персонажів виписані досить фрагментарно, розпливчасто. Додамо: не підвищують ідейно-естетичної вартості твору й композиційна крихкість, спрощене розв'язання конфлікту, а особливо – брак справжньої інтриги. Сюжетна гілка Циль Білецький – Ірина Матушинська, на наше міркування, не здатна збурити читацькі емоції (надто непереконливо-поверхово вона виведена), інші ж намітки в цьому напрямі (Тухольський, Матвійчук) прозаїк-початківець довести до кінця не зміг та й, напевне, не ставив собі цього за мету.

Франко вказує Галіпові на необхідність, "крім техніки, виробити розуміння життя і його явищ, підносити власне чуття, власні симпатії і вподобання на вищий, загальнолюдський рівень" [12; с.239].

З дидактично-практичною метою прислужитися і публіці, і авторові він досить детально розглядає повість, розбирає її "на складові часті, немов роблячи [...], ряд анатомічних препаратів".

Однак буквально з першої сторінки Франкового огляду відчувається певна роздратованість, яка проступає навіть тоді, коли він, схоже, намірився змінити обраний різкий тон на доброзичливий або ж дати схвальний відгук замість загальнонегативного.

Здогадки про причини цього роздратування – лише гіпотетичні. Можливо, саме Франкове "я ж не люблю її з надмірної любові" зумовлює таку ж надмірну вимогливість до літературного твору як трансформованого вияву життя. Воно могло бути почасти спровоковане й "не дуже корисним змалюванням представника радикальної галицької молоді" Тухольського (припущення В.Сімовича. – О.К.), і приписаною Галіпові їдкою іронією щодо львівського часопису, і просто настроєво-віковою різницею між автором і критиком. Не надто розважливим видається й Галіпів закид про "печатку" на збірці І.Франка "В поті чола" "галицької польсько-жидівської культури, котра знов є хоч і порепаним дзеркалом сучасного західноєвропейського культурного життя", в його рецензії "Повістки і ескізи з українського життя А.Кримського" [4]. Така дефініція Галіпа цілком могла здатися Франкові молодечою зухвалістю...

Так чи інакше, саме брак відстороненої об'єктивності, особливо необхідної хірургові (аналогія, запропонована самим Франком), на наш погляд, спричинює суперечності й певну упередженість, які нерідко спостерігаємо в його оцінках. Зрештою, ще А.Кримський назвав рецензію Франка "хіба лиш наполовину справедливою" [6; с.482]. На недостатність об'єктивності у Франковому огляді вказували О.Маковей, який визначає її як "неприхильну і несправедливу" [8], та В.Сімович [11]. Останній вдавався до подібних означень – "кривдна", "несправедлива". Значно пізніше як "дещо загостру, у чомусь суб'єктивну" схарактеризує її Ф.Погребенник [9], а М.Івасюк напише, що Франкова "неприхильна рецензія паралізувала на багато років бажання письменника звертатися до художньої прози" [6].

Один з істотних недоліків повісті, вважає Франко, – описовість. Критик дорікає Галіпові за нездатність підвестися “понад прикмети фотографічного апарата”. “Він здійсмає добрі ескізи тої буденщини, серед якої живе і обертається”, – різко визначає рецензент і висловлює жаль, що брак ширшої освіти завадив авторові “станути вище понад уся оту моральну гниль, серед якої живе та громада, щоби розуміти, що в її словах і вчинках є зло, а що добре” [12; с.232].

І справді, Галіп практично не нав’язує власних оцінок безпосередньо, обравши форму викладу від третьої особи (об’єктивного спостерігача). Однак авторську позицію, ставлення до тих чи інших явищ та персонажів, як нам бачиться, легко вловити з розповідного контексту – від назви твору до портретної характеристики. Вони не залишають сумніву: Галіп чітко розуміє і розпізнає моральне добро і зло, а саме така диференціація, за Франком, надає творові “характер загальнолюдський, а тим самим широко національний”. Інша річ, як ця позиція реалізується у повісті і чи збігається вона з позицією критика.

Чи не найбільш виразно можна простежити причетність автора до змальованих подій та його ставлення до героїв у монолозі-рефлексії богослова Матвійчука, устами якого, на думку Кримського, промовляє сам Галіп. (Цілком погоджуємося з цим: аналогічну мажорно-настріву ретроспективу історії рідної землі бачимо, зокрема, у Галіповій поезії в прозі “Над Дністром”). Відмовившись пристати до п’яного, бездіяльного студентського товариства, Матвійчук – у повісті людина поважна й тверезо мисляча – залишається наодинці зі своїми сумними роздумами: “Зледащіло наше плем’я, зледащіли його діти... І що нині розбудить нашого завмерлого духа? Сили наші минулися, кров наша пересякла трійлом рабства; знікчемніли ми!... А тут на цілий світ нема друга, нема підпори ні підмоги нізвідки!... О, не на блиск, не на нікчемну славу важимо ми! На частинку життя зійди, зоре, лучча доле, для нас пригноблених, виссаних до шпіку, обідраних до лянки, замордованих, бездольних руснаків!...

Матвійчук закрив лице руками і глухо заривав” [1; с.51].

Навряд чи можна вважати достатньо доказовими критичні роздуми Франка з приводу душевного стану Галіпового героя: “Патріотичні” рефлексії, вложені в уста Матвійчука, [...] такі неясні та безпредметові, що являються нам не висловом якогось ясного політичного погляду, навіть не виразом якогось гарячого чуття, а радше ліричним плюванням на стелю” [12; с.233]. Навіть у нинішніх соціальних умовах українського життя Галіпові-Матвійчукові слова “кров наша пересякла трійлом рабства, знікчемніли ми” гостро актуальні. Принагідно зазначимо тут лункий перегук із Шевченковим “раби, подножки, грязь Москви...”.

Загалом високо оцінюючи вже згадану сцену “читання” добродійки Матушинської, Франко чомусь сприйняв її насамперед як висміювання часопису “Діло”. Але ж Галіп тут вочевидь картає лінощі міщанства, позбавленого будь-яких духовних запитів.

Пані Матушинська береться за читання для підтримання іміджу “досвідченої в світі жінчини”. Вона користується з присланої мужем “духовної поживи”, бо “цілком по-філософськи відкрила в сім одинокім явищі с и с т е м у, спосіб мислення протопопа, його погляд на неї, його жону, і була з

сього задоволена". Не взяти часопис до рук було для неї, як дотепно іронізує Галіп, "те саме, що для народу нехиснування з нових свободномисленних установ". Щоб переконатися у майстерності відтворення Галіпом психології масового читача-обивателя, подамо це "читання" з деякими скороченнями авторського тексту.

"Лишень пані добродійка взяла до рук одно число часописі – і радість її минулася. На добродійку нараз дихнула знайома їй почасти чорна, бездонна нудьга з-поміж дрібно задрукованих листків "Нашого слова". Вона зачала читати вступну статтю під заголовком "Наші кривди". Перечитала перше речення, замогла друге, навіть і третє, але позаяк їй довелося трохи задуматися над одним якось незрозумілим словом, то сталося таке, що загубила точку і не знала, де стала. З незадоволенням сконстатувавши такий зловіщий знак, добродійка обережно перегорнула листок і трохи немов з тривогою подивилась на другу сторону згори аж додолу.[...]. Аж тут, немов спасенна стеблина, тихо запросила її до себе мила новинка "Дуже цікаві вісті". – Ну нарешті, – зітхнула читачка. "Дуже цікаві вісті доходять до нас з Києва. В одному з тутешніх архівів знайдено нові документи, що кидають деяке світло на особу автора так званої Несторової літописі..." Добродійка з певною резигнацією згорнула часопись і розсіяно подивилась знов на першу сторону... Позір її машинально пробіг по блискучому папері і цілком мимохіть опинився під лінією, де красувався не завважаний нею фейлетон. "Матеріали до дослідів над походженням слова "струк", з увагою особливо на язики литовський і санскритський. Написав один з двох. Десяте продовження". Добродійка вже давно не змагалася з долею; її позір сумовито посувався по немилосердних буквах, точках і протинках. А ті букви, точки і протинки зачали тягтися безконечною лавою, та такі тверді, мовчазливі та сумовиті, немов ті діди, що, бувало, тягнуться шляхами до Сучави... Добродійка побачила, як вони оживилися, заворушилися, і, немов знемощілі, зачали протягатися, хитатися, а нарешті хилитися ніби на супочинок. Небавом стало тихо, вони задрімали, а з ними й пані добродійка. Вона прокинулася, однак, коли почула, що "Наше слово" в неї випало з рук. Добродійка Матушинська ще встигла вхопити часопись, котра помаленьку зсувалася по спідниці, і, поклавши її зневажливо на стіл, подумала: "От, богу дякувати, що я трохи задрімала!" [1; с.77-79].

Трапляється, Франко накидає Галіпові думки, яких у того, напевне, й не було. Так, тезу Білецького про чистий буковинський потічок ("Маленький потічок – і чистий, велика ріка, а мулиста". Так я порівнюю нас з різними "сильними націями". Певно, з часом і наш потічок стане рікою – і закаламутиться" [1; с.76].) разом із шматком пояснення гостеві з Волині назви Галичини ("Один із тих великих країв, яких є з десять на Українській Русі. Та що з того, коли вони майже всі німі і не знати навіть, чи ми ще ми" [1; с.44].) критик сприймає як вияв провінційного патріотизму і саркастично коментує: "Лишилася, як бачите, тільки одна Буковинська Русь, де люди не німі, бо раз у раз співають і вміють пити по-козацьки; вона одна рятує честь і славу України" [12; с.222]. Він ніби не помітив, що остання цитата має продовження: "Лишень Галичина з Буковиною трохи рухаються" [1; с.44].

Доказом того, що провінційність у будь-яких її проявах Галіп засуджує, може бути, зокрема, виведений ним персонаж на прізвище Корчевич. На відміну від, так би мовити, позитивних дійових осіб повісті – Білецького, Самсонука, Опалки, – які послідовно вживають українську мову, цей русин з роду зневажає її, розмовляючи переважно німецькою. Йому “все на тих русинах, навіть деяке прізвище дегтем пахне”. Однак, захоплений природною силою і життєвою енергією гімназистів-українців, зокрема їхнім дружнім співом, Корчевич подумки мріє: “Ото, коби сі хлопці колись хотіли пристати до нас! [...]. Під тим “до нас”, – пояснює автор, – розумів він нечисленну, веселу громаду студентів, котра жила після статутів давних воївничих німецьких буршів (від *der Bursche* – ‘парубок, хлопець’. – О.К.) і носила навіть особну назву Карпатія. – Ми би з сими хлопцями верховодили в місті! – думав Корчевич і з любов’ю придивився на свою широченну, барвисту “карпатянську” шапку та й почув, як в его жилах заграв карпатянський патріотизм. – Най живе Карпатія!” [1; с.69].

Вищенаведений епізод, попри певну авторську іронію, виразно виказує наявну на тогочасній Буковині небезпечну тенденцію до буршівства, яка, за метафоричним висловом В.Сімовича, “викопала гріб між молодіжю того самого народу” [11; с.520].

Отже, не оминув Галіп увагою і таку рису нашої ментальності, як потяг до чужого, з одного боку, і відсутність єдності серед своїх, з іншого.

І.Франко вбачає неадекватність авторських оцінок персонажів і подій. “Про які зорі натякає оповідання, – запитує він, – і чому вони перші?” [12; с.231].

Він не може пробачити повістяреві некритичного ставлення до політично аморфних чернівецьких студентів (“ті молоді люди, “що ведуть безжурне, легкодушне, майже бурлацьке життя” [...]. – не порядні люди, а сміття, дрантя, кандидати на підляків, лизунів, неробів та кар’єристів”), не сприймає дещо надмірного захоплення їхньою вітійністю, певним епікурейством. І водночас протестує проти – карикатурного, на його погляд, зображення заїжджих осіб – Гірченка (“трудно й здумати гіршу карикатуру, як сей волиняк...”) і Тухольського (“Тухольський не стільки радикал, скільки звичайний претензійний дурень”).

Тут виявляється відхід від критики суто літературної – Франко, як заперітив ще А.Кримський, ганить Галіпа за його переконання. При цьому він, на жаль, не уникнув безпідставного асоціювання автора з його героєм Цилем Білецьким (“ані автор, ані герой не зацікавився тими словами”, “які йому чи там його героєві випадково вдалося зловити вухом” тощо). Відомо, що Т.Галіп неоднозначно заперечив це припущення. У його кореспонденції до Ю.Яворського читаємо: “Білецький – не я” [4].

Погляди самого Кримського на Галіпову повість істотно різняться від Франкових. Хоча за своєю конструктивністю вони майже тотожні: Кримський так само радить Галіпові подбати про свою освіту (“не писати те, чого не знаєш”), про чіткість ідеалів (“щоб його ідеали не були трохи темні та неясні”). Відмінна при тому тональність – вона значно доброзичливіша. “Я залюбки прочитав “Перші зорі” Галіпа, признав авторові дуже серйозний белетристичний талант,” – зазначав він, обіцяючи бути справедливішим від доктора Франка [7; с.483].

У своєму критичному викладі А. Кримський, зосібна, докладно й переконливо доводить обґрунтованість назви твору, а також логічно, аргументовано прояснює авторське ставлення до своїх героїв і повністю виправдовує його.

"Україна-Русь страждає. Нема робітників, нема патріотів, скрізь панує несвідомість, скрізь багато ворогів і зрадників, скрізь темно. Лиш де-не-де можна знайти купку людей, котрі розуміють становище, – і до таких належить, між іншим, отая група чернівецьких студентів" [7; с. 488].

Визнаючи їхню неідеальність ("горожанської відваги в них небагато, знання научного в них теж обмаль, вони більше люблять пити, ніж діло робити"), Кримський все ж розуміє, чому Галіп не може кинути в них каменем: головне, що вони не зрадники, автор шанує ту крихту патріотизму, яка в них є. Тут ще додамо: буковинські студенти у Галіпа є носіями мовного здоров'я народу, поверховими, однак реальними речниками національної традиції. Вони сповнені наміру утверджувати свою національно-культурну самобутність.

"Вони – то собі перші зорі, передвісники зір ясніших: вони самі світять не гаразд, але вони показують, що за ними прийдуть зорі ясніші, прийде й місяць світлий, прийде й сонце красне", – виказує Кримський сприйняття назви твору, а разом і його основної ідеї.

У цілому поділяючи погляди А. Кримського, скажемо, що його критика (як і Франкова) певною мірою непослідовна. Так, з одного боку, він (на відміну від Франка) не вважає образ Тухольського нереалістичним, а навпаки, підкреслює, що таких типів "можна знайти в житті чимало" і коли вони "стрічаються в дійсності, то й малювати їх можна". І водночас – закидає Галіпові, на наш погляд, не досить слушно, перенесення окремих його рис "на геть усіх радикалів" [7; с. 484–485].

Герої повісті "з дефектами, але списані дуже-дуже правдиво і цікаво," – зазначає А. Кримський. Міркування видається неточним: дуже сумнівно, щоб Галіп – не лише спостережливий аналітик, але й вдумливий психолог – прагнув змалювати головні постаті твору бездоганними. Чи були б вони тоді переконливішими?...

Погоджуючись із Франком і Кримським, що повість Т. Галіпа аж ніяк не досконала як художній твір, все ж підкреслимо її чималу історико-культурну цінність. Це особливо помітно з відстані у століття. Письменник засвідчив і наблизив до читача дуже важливий просторово-часовий відтинок – один із фрагментів історії національно-визвольних змагань на Буковині кінця XIX ст.

Підкреслимо, що твір написав студент, який, однак, уже цілком визначився світоглядно, обравши національні пріоритети. Ситуація на Буковині у 90-і рр. XIX ст. була досить складною: майстерно розставляли ідеологічні (та й матеріальні) тенета москвофіли, чатував місцевий сепаратизм, підкупляла своїм видом "лояльним" ставленням до українства австро-угорська влада. Недарма навіть такий безсумнівний патріот, як професор С. Смаль-Стоцький закликав підтримувати її, ведучи "обережну політику".

Ще одна позитивно вартісна ознака повісті – реалістичне змалювання громадської opinio щодо українців (русинів) загалом і репрезентація тогочасної мовної ситуації на Буковині зокрема. Т. Галіп порушує проблеми становлення

українства як нації, як народу в умовах, коли так голосно звучала типова перекинчицька тенденція: "Руснаків нема! Є поляки в Варшаві, москалі в Росії та й волохи..." [1; с.27].

Коли Ф.Погребенник, характеризуючи творчість Галіпа, писав, що у своїй кращій частині вона відбиває "національне пробудження, потяг до духовної єдності з усім українським народом", то мав на увазі, безперечно, і повість "Перші зорі" [9].

Отже, зазначимо, що Франкова оцінка першого повістєвого твору Галіпа – незважаючи на гостру критику і деяку упередженість, все ж позитивна.

Молодий прозаїк поставився до неї з великою увагою, про що дізнаємося з його листа до І.Франка. Згадавши, що деякі зауваження здаються йому "неслушними", він подякував "ласкавому панові" "з виразом високого поваження" [2].

Теодот Галіп належно сприйняв міркування щодо свого письма, необхідності підвищувати світоглядний рівень та поглиблювати життєвий досвід. Це стало для молодого письменника великою школою творчого зростання, вдосконалення стилю, виражальних засобів, що, до прикладу, бачимо в його наступних повістях "Панки і підпанки" та "Нерівна гра".

Під впливом Франка відбулися істотні зрушення в суспільно-політичних поглядах Галіпа. Він співпрацює з прогресивно налаштованою пресою, бере участь у роботі багатьох літературно-громадських організацій, про що, зокрема, свідчать публікації в "Буковині", "Ріднім краї", "Літературно-науковому віснику", листування з приводу зміни статуту Наукового товариства ім. Т.Шевченка. "Маю честь повідомити, що дуже радо гоюся з тим, аби моє ім'я було підписано під Вашим проектом," – читаємо в листі Т.Галіпа до І.Франка від 4 січня 1903 р. [3]. А ще Франко дякує Галіпові за допомогу у підготовці видання повного зібрання творів Юрія Федьковича [12], включає поезії Галіпа до антології "Акорди" (1903). Від 1907 р. Теодот Галіп очолює радикальну партію Буковини, головує в буковинському "Союзі Січей", видає часописи "Народна справа" (1907-1908) та "Громадянин" (1909-1911), де вміщує власні публіцистичні виклади, націлені на пробудження національної самосвідомості та громадянської активності, а також і винятково злободенні твори І.Франка.

"Тому що ти не був ані зимним, ані гарячим, то уста мої виплюють тебе". Цю біблійну пересторогу Галіп збагнув так само, як і його суворий критик і мудрий навчитель Франко. Людина дійової життєвої позиції, він ніколи не примножував собою числа "паралітиків з блискучими очима". Глибокий патріотизм, велике почуття національної та громадянської відповідальності і, безперечно, талановитість пера, яке виразно проступає у його поезії, прозі, публіцистиці, забезпечують Теодотові Галіпу належне місце в українському літературному процесі й національному розвитку.

1. Галіп Т. Перші зорі. – Чернівці, 1895. – 109 с.

2. Галіп Т. Лист до І.Франка від 23 липня 1896 р. // Відділ рукописів Інституту української літератури ім. Т. Шевченка НАН України. – Ф. 185. – Ш. 563.

3. Галіп Т. Лист до І.Франка від 4 січня 1903 р. // Відділ рукописів Інституту української літератури ім. Т. Шевченка НАН України. – Ф. 236. – Ш. 435-438.

4. Галіп Т. Лист до Ю. Яворського від 17(29) жовтня 1895 р. // Інститут рукопису Національної бібліотеки ім. В. Вернадського. – Ф. XXI. – № 796.
5. Галіп Т. (Т.Г.) Повістки і ескізи з українського життя А. Кримського // Буковина, 1896. – 7(19) квітня.
6. Івасюк М. Теодот Галіп // Молодий буковинець. – 1991. – 22 березня.
7. Кримський А. Теодот Галіп. "Перші зорі" // Кримський А.Ю. Твори. В 5 т. – К.: Наук. думка, 1972. – Т. 2. – С. 482-489.
8. Маковей О. Літературні замітки // Буковина. – 1901. – 14(27) вересня. – С.2.
9. Погребенник Ф. Теодот Галіп // Українська мова та література. – 1999. – Ч. 21-24. – С.5.
10. Сімович В. Розвиток студентського життя в Чернівцях // Січ: Альманах в пам'ять 40-х роковин основания товариства "Січ" у Відні / Зібрали і видали З. Кузеля і М. Чайківський. – Львів, 1908. – С. 502-531.
11. Сімович В. Теодот Галіп // Наші дні. – Львів. – 1943. – Ч. 5. – С.13.
12. Франко І. Теодот Галіп. Перші зорі: Оповідане // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1981. – Т. 30. – С. 221-239.
13. Франко І. Передмова [до видання: Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне вид. Том перший. "Поезії Осипа Юрія Федьковича". Львів. 1902] // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1981. – Т. 33. – С.384-388.

I.FRANKO ABOUT "FIRST STARS" BY T.HALIPP (retrospection to the discussion of a hundred years ago)

Oksana Kolodij

*Jurij Fedkovych University of Czernivtsi Philology Department
Kotsiubynskyi st., 2, UA-58000 Czernivtsi, Ukraine*

In the article the author reveals the essens and tendencies of I.Franko and T.Halipp's discussion, which started hundred years ago concerning the story "Ferst stars" by T.Halipp, edited by Franko.

Key words: discussion, story, critical evaluation.

Стаття надійшла до редколегії 10.06.2001
Прийнята до друку 14.10.2001

УДК 821.161.2-311.6.09"18"(092)І.Франко

ІВАН ФРАНКО ПРО ТРИЛОГІЮ ГЕНРІКА СЕНКЕВИЧА

Володимир Микитюк

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000 Львів, Україна*

У статті автор на широкому тлі бачень і висловлювань відомих кінокритиків та письменників веде мову про сприйняття Івана Франка трилогії Генріка Сенкевича "Вогнем і мечем". В цьому контексті автор розглядає також проблему українсько-польських взаємин.

Ключові слова: Іван Франко, Генрік Сенкевич, трилогія Генріка Сенкевича "Вогнем і мечем", українсько-польські взаємини.

Обох митців єднає багато спільного: історичний час, географічний та політичний простір, присутність і вплив загальноєвропейської культурної атури, у якій вони формувались і відбулись як визначні особистості світового рангу. Обоє не мали успадкованих батьківських статків, а тому мусили "в поті журналістського чола" заробляти пером на життя у позитивістській поступовій пресі; обоє надзвичайно любили подорожі і природу, отож володіли глибокими практичними і теоретичними знаннями у ботаніці та зоології; навіть їхні рекреаційні пристрасті були подібними – риболовля у Франка і полювання у Сенкевича. Хоча ж польський письменник був на десять літ старший, але як белетристи дебютували вони майже одночасно – у середині сімдесятих, у добу "ревізії романтизму", у добу оптимістичного позитивізму, який базувався на освіті, знаннях, раціоналізмі та моральному вдосконаленні суспільства. Якщо не зважати на "Listy z Ameryki" – белетризовані журналістські репортажі про повне пригод північноамериканське життя та полювання у Каліфорнії, то першим значним прозовим твором Сенкевича були "Szkice węglem" про занепаде польське село – суто реалістичне оповідання із суспільним змістом. У цей же час Франко створює свій натуралістичний "Бориславський цикл" про українських пролетаризованих селян, написавши перед тим романтично-містичний роман "Петрії і Довбушуки".

Згодом Генрік Сенкевич стане для польських позитивістів "ренегатом" за обстоювання мистецької свободи у виборі тематики творчості, за потурання смакам масового читача, за легковажне та тенденційне трактування історії, за політичний консерватизм, але буде культовим письменником, на творах якого виростатимуть покоління поляків. Іван Франко теж еволюціонуватиме і стане національним Мойсеєм, сформує своєю політичною та мистецькою титанічною працею нове покоління українців.

Існує думка, що велич і малість добре видно з висоти часу, однак дуже часто ключем до розуміння тієї чи іншої проблеми є свідчення та рецепція сучасників. Питання українсько-польських взаємин уже багато століть були й ще довго будуть визначальними для окреслення геополітичного та культурного місцезнаходження України у західній цивілізації, і саме постать Франка є найкращим прикладом глибокої закоріненості у європейські культурні пласти, прикладом наукової об'єктивності та принципового обстоювання національних інтересів. Є ще чимало "гордієвих вузлів" в українсько-польській історії, які треба не "рубати", а терпляче розв'язувати, і чи не найболючішим питанням є заскоружлі стереотипи сприйняття України й українців на рівні пересічного поляка. Знаковою подією щодо цього стала демонстрація в Україні фільму "Вогнем і мечем" Єжи Гофмана за першою частиною трилогії Г.Сенкевича. Участь в екранізації роману українських кіноакторів, прагнення режисера певною мірою "згладити" гострі кути твору Сенкевича дають змогу говорити про реалізацію своєрідного компромісу між минулим та сучасним, про нове і доволі своєрідне прочитання тексту роману. Робота Гофмана була приречена на успіх у Польщі (дуже довгим було очікування на першу частину після "Потопу" та "Пана Володийовського"), однак фільм тріумфально пройшов європейськими та світовими кінозалами. Знайшов свою аудиторію і в Україні, не викликавши особливого резонансу, на відміну від антиукраїнського за своєю суттю першотвору. У чому ж справа такого спокійного сприйняття? "Насамперед як видовище і слід сприймати "Вогнем і мечем" Єжи Гофмана і тому претензії до режисера за те, що спотворив твір Сенкевича просто безпідставні, як і безпідставними є претензії, що фільм не є витвором мистецтва, адже він зроблений за правилами масової продукції, інакше б він не зміг зібрати таку колосальну аудиторію" [1; с.166], небезпідставно вважає сучасний український кінокритик Лариса Брюховецька. Треба зазначити, що так звані "спотворення" у кіноверсії певною мірою компенсують однобічне та виразно тенденційне відтворення історичних подій та персонажів у першій частині трилогії, тобто йде мова про "претензії" польських консервативних захисників "чистоти жанру". Григорій Грабович у своїх розвідках про українсько-польські культурні взаємини, про структуру міфу, про міфологеми у сприйнятті України та українців серед наших західних сусідів, розглядаючи сучасний стан справ, слушно відзначає подолання цього бар'єру серед справжньої наукової еліти Польщі [2; с.182-183]. Можемо й максимально уточнити позицію дослідника: міфічні, антипатичні нам структури мислення існують лише у площині суспільній, полишивши не тільки наукову, але й політичну думку польської республіки, яка прагне бачити нас у західному світі. І тільки від нас самих, від того, наскільки швидко ми позбудемось своїх "східних" чи "азійських" стереотипів, залежить державна і культурна перспектива розташування України у ХХІ ст. Не будемо все ж втручатись у непередбачувану політологічну сферу, а на підтвердження сформульованої вище тези запропонуємо оцінку, яку дала кіноверсії твору Сенкевича сучасний польський кінокритик Доброхна Даберт: "Фільм став спробою нового прочитання цього ("Вогнем і мечем" – В.М.) роману, відкриваючи шанс на зміну погляду пересічного поляка на спільне польсько-українське минуле. Фільм цей уперше так виразно і рішуче

пробує зламати стереотипи, якими польський кінематограф постачав свою публіку майже цілий повоєнний період. Фільм намагається показати наслідки козацького повстання. Самі ж козаки зображені не як безвладна маса, але як організована мілітарна сила, яка перемагає завдяки мудрій стратегії та відвазі. Гофман однак не протиставляє фільм літературному першотворові. Це радше спроба протиставитись певному способу прочитання трилогії, так сильно закоріненому у польській традиції" [7; с.181]. Дослідниця справедливо відзначає проблему тенденційної ідеологічної рецепції тексту роману, намагання режисера засобами ремарок, післямови мінімалізувати негативні схематичні оцінки спільної, часто драматичної і трагічної, історії двох народів.

Звернемось все ж таки до першотвору. Іван Франко вже невдовзі після опублікування "Вогнем і мечем" у статті "Польський селянин в освітленні польської літератури" писав: "Незважаючи на незначну кількість справді видатних митців, що працюють у цій галузі, незважаючи на відхід такого визначного таланту, як Сенкевич, польська література може й тут давати такі прекрасні плоди..." [5; с.70]. Чому "відхід", звідки "відхід"? Тут же знаходимо відповідь на це запитання, адже Франко пише про "золоті струни, які звучать у народних оповіданнях Літвоса (Сенкевича), в "Янкові-музиканті", "Барткові-переможці" і в "Нарисах вугіллям", "тільки тут перед нами розкриваються широкі, як дійсність, горизонти справжнього народного життя, всебічно охопленого, старанно досліджуваного і представленого за допомогою всього витонченого апарату сучасного реалізму" [5; с.70]. Про те, що не тільки відхід від соціальної проблематики у творчості Сенкевича став предметом критики Івана Франка, а суто вульгарна інтерпретація українсько-польської історії у трилогії, міфологізація образу України у польській колективній свідомості, підтверджують й інші оцінки дослідника. Дещо пізніше, рецензуючи видання епістолярію знаного представника української школи у польській поезії Богдана Залеського, Франко принагідно зазначав: "Як звісно, в своїй поезії Богдан Залеський, може, найменш реальний зі всіх звісних нам поетів... Навіть та Україна, яку він так гаряче любив, малювалася в його поезії в зовсім фантастичних нарисах, і хто знає, чи той фантастичний малюнок не причинив польській суспільності багато шкоди, так само, як, певно, принесе їй шкоду й не менше фантастичний, хоч у противнім, ворожім та ненависнім напрямі, малюнок у славній трилогії Сенкевича" [6; с.102].

Чи мав рацію Іван Франко, так жорстко оцінюючи феномен рецепції "Вогнем і мечем"? Безперечно. Чи визнавав він художні достоїнства твору Сенкевича? Без сумніву, що так. Неприйнятним же для Франка була своєрідна спекуляція польського белетриста на смаках масового читача, маніпулювання ними і використання низьких примітивних потреб національного вивищення, псевдомесіанства. Фатальність ролі цього літературного твору виявилася з незвичайною силою ще й тому, що реалізований твір був справді дуже талановито. Жанр пригодницького військового роману із відповідною порцією любовних інтриг, переслідування і втеч, постійна напруга і динаміка оповіді, незвичайні і колоритні герої, з якими читач себе ототожнює, вміле переплітання драматичних та гумористичних сцен – усе це знайшло свою масову і вдячну аудиторію у

польському суспільстві. Сенкевич різко пориває з польською романтичною традицією "аркадійської України" та дуже майстерно на історичному матеріалі усталює негативні стереотипи сприйняття українців, і треба визнати, що польський рецензент був готовий погодитись на таку візію. Відбувається своєрідне "зомбування" польської колективної свідомості, Україну починають сприймати як однозначно чужу, демонічну, ворожу. Феномен літературної долі роману "Вогнем і мечем" власне і полягає в тому, що, не витримуючи жодної критики з ідеологічної та інтелектуальної точки зору, твір завдяки талановитому сплетінню історії, легенд та авантурної фабули остаточно ствердив новий міф України у польському суспільстві. Україна для більшості поляків стає і причиною історичного фіаско І Речі Посполитої, і загрозою, небезпекою для Польщі. Непочутими залишились у свій час не тільки голоси української інтелігенції, але й думки польських інтелектуалів, зокрема Станіслава Сташиця ("Przestrogi dla Polski"), Каєтана Козьм'яна ("Pamiętniki"), Йоахіма Лелевеля ("Polska. Dzieje i rzeczy"), які бачили Україну рівноправною органічною частиною Речі Посполитої, а причиною розпаду, поділів й остаточного зникнення Польщі з карти Європи вважали нерозумне і кривдне ставлення до волелюбного українського народу, який з історичного партнера, природного співника внаслідок національної, соціальної та релігійної експансії перетворився на запеклого супротивника. Йоахім Лелевель у згадуваній праці писав: "Україна відповіла вільною козаччиною, котра не мала наміру зігнутися у підданство ані запродатися до панщини. Козацький люд, якому загрожувало пониження, розпочав зі шляхтою кривавий бій, повів за собою великі хмари селянського люду і остаточно випровадився з Польщі та багато людності за собою потягнув" [10; с.977]. Про те, що польська інтелігенція пробувала перебороти міфологічні стереотипи, бачила об'єктивні причини історичної трагедії у взаєминах між нашими народами, свідчать програми і сам факт постанови еміграційних "Громад польського народу", які в умовах власної бездержавності, у пошуках шляхів відродження незалежної Польщі прагнули реабілітувати або виправити помилки своїх предків. Радикальною щодо загального тла українсько-польських взаємин була програма і маніфести "Громади Умань", члени якої прагнули переступити через історичні кривди, шукали шляхи взаєморозуміння, спільного відродження. На жаль, голоси сучасників та наступників Сенкевича у польській белетристиці, зокрема Болеслава Пруса, Вітольда Гомбровича, не зупинили негаційного міфотворення. Історія підтвердила небезпеку ідеологізації міжнародних стосунків, адже дві світові війни, міжвоєнне двадцятиріччя і повоєнні роки записали чимало трагічних сторінок в житті обох народів.

Не бракувало застережень про загрозу подальшої негативної міфологізації так званих "кресів" і після першої світової війни, як з українського, так і з польського боку. Відомий польський учений Ігнацій Фік так попереджав свій народ: "Міф ототожнює реальність омріяну із реальністю фактичною, стверджує: так було, так мусить бути... Міф є непорушний своєю незмінністю..., використовує шаблон, котрий нав'язує всім... Міф скерований до минулого. Він є штучно утворений додаток до раніше сформульованого висновку. Це свідоме

конструювання світу незважаючи на факти і навіть заперечуючи їх. Таке легковажне ставлення до світу мусить бути покараним" [9; с.205-206].

Принагідно декілька зауваг до термінів "креси", "кресова література", які сьогодні є загальноновживаним терміном у польському літературознавстві, але не просто сприймаються в Україні. Першим слово "креси" у значенні, наближеному до сьогоднішнього, вжив письменник і вчений Вінцент Пол, автор помітних у польській літературі XIX ст. "рицарської рапсодії" "Mohort" (1854 р.) та "Pieśni o ziemi naszej". Сучасні польські історики літератури вказують, що популярність творам Пола принесли не мистецькі, художні вартості, а месіянстична ідеологічна спрямованість [10; с.10-11]. Творчість цього письменника і була своєрідною прелюдією та ґрунтом "Трилогії" Сенкевича, адже власне він чи не найбільше захоплювався творами Вінцента Пола і популяризував їх. Про те, що це слово було неологізмом у середині XIX ст., свідчать розлогі пояснення автора у примітках до "Могорта", вказує Яцек Кольбушевський: "Креси означали тоді в своїй суті лінію військового прикордоння з Козаччиною і Ордою татарською..." [10; с.18]. Насправді Вінцент Пол писав про "українські креси" і мав на увазі лінію розташування польських військових підрозділів на південно-східному кордоні Речі Посполитої. Етимологічно у польській мові це слово, що походить від німецького іменника "kreis", тлумачилось як "позначена межа", "позначений кінець", "кордон", "лінія", "початок дороги", "кінець дороги", "мета", "обмежений простір" та ін. Цікаво, що в художній літературі це слово часто вживалось як синонім слова "смерть". У "Могорті" номіновано явище, яке вже тоді було лише у пам'яті; був покладений початок міфів, що сформувався у другій пол. XIX ст. і, особливо, у міжвоєнному двадцятиріччі. "Креси" у польському соціумі почали сприймати як поняття географічне, як аксіологічну категорію на позначення культурних цінностей, як складову польської національної ідеї, польського месіянзму. Саме у добу романтизму, саме в літературі відбулося злиття понять, підміна понять: Україну почали називати "Кресами". Поразка січневого повстання (до речі, напевно останнього військового чину, де українці з поляками були співниками!), поділи Речі Посполитої між Росією та Австро-Угорщиною повністю перевели поняття "креси" у площину ідеалізованого, а українсько-польське протистояння після Першої світової війни створило міф Львова як польської "кресової столиці", "кресами" стали називати всю Східну Галичину. "Землі забрані", "креси східні", "креси втрачені", "землі східні" стали чи не головним об'єктом федеративної концепції Юзефа Пілсудського, який прагнув відродити Річ Посполиту в межах 1772 р. Його інтеграційна політика була зорієнтована проти радянської загрози, але застосовувані ним методи не міг сприйняти український народ, який все ще називали "людом українським".

Парадоксально, але в кожную історичну епоху Польща мала об'єктивних і чесних мислителів, які говорили правду про українсько-польські стосунки, та їхній голос не був почутий. Не можу не зацитувати оцінку "Вогнем і мечем" нобелівського лауреата Чеслава Мілоша: "На думку деяких польських істориків, князь Ярема Вишневецький, керівник польського війська, був жахливим авантюристом, який провадив недалекоглядну політику. У версії Сенкевича це

побожний лицар, слуга Христа та західної цивілізації. Вождь українського повстання Богдан Хмельницький насправді був людиною набагато вищого рівня, ніж його зображує зневажливий портрет у Сенкевича. Хоч автор відверто зачарований відважним козаком Богуном, назагал його герої є або "порядними хлопцями" (поляки), або "чорними характерами" (українці), і це зрозуміло, але тільки з погляду літературного успіху" [8; с.360]. Очевидно, що сучасний польський поет та критик, звертаючись до минулого своєї національної літератури, актуалізує її і також пробує заново сформулювати постулати сприйняття давнього тексту, переламати та деміфологізувати сприйняття твору Сенкевича.

Позиція Івана Франка була надзвичайно об'єктивною щодо трилогії, адже він не тільки критикував, але й публічно захищав талант польського письменника. У 1901 р. "Літературно-науковий вісник" публікує кореспонденцію, у якій йде мова про звинувачення у плагіаті Сенкевича. Італійський літературознавець Антоніо Каваллі вказував на аналогії у романах Сенкевича та італійського белетриста Алессандро Мандзоні, як врешті, незадовго перед тим, французькі та німецькі історико-літературні "нишпорки" вважали "Вогнем і мечем" наслідуванням "Трьох мушкетерів" Олександра Дюма, а "Потоп" "списаним" із твору Вольфрама Ешенбаха "Parcival". Український літературознавець, незважаючи на те, що категорично не погоджувався із тенденційною ідеологією роману антиукраїнського у своїй сутності, все ж таки рішуче опонує таким псевдонауковим судженням: "Се все, по нашій думці, ані на волосок не вменшує дійсної вартості творів Сенкевича, яку треба оцінювати не з якихсь більше або менше загальних, випадкових літературних ремінісценцій, а з їх внутрішнього ідейного змісту і їх артистичної композиції та викінчення" [3; с.82]. Як бачимо, Франкове ставлення до творчості Сенкевича було сталим, об'єктивним, – і варто знову й знову звертатися до спадщини нашого генія, щоб формувати пріоритети сьогочасного наукового поцінування мистецьких явищ.

Наступного, 1902 р., у тижневику "Die Zeit" Іван Франко опублікував німецькою мовою статтю про 25-літній ювілей літературної діяльності польської письменниці Марії Конопніцької. Є у цій розвідці слова, які повною мірою характеризують не тільки польську поетесу, але й самого автора: "Великі поети – це сумління народу. Щасливий той народ, що його "сумління" завжди чисте, мов дзеркало, і ніколи не дасть себе засліпити ні фальшивими доктринами, ні зведеними на манівці пристрастями. В поезії Конопніцької ми не помітили досі ні жодного фальшивого тону, ні сліду цієї національної зарозумілості, нетерпимості, ні зневажливого ставлення до інших народів, що так яскраво проступає в історичних романах Сенкевича" [4; с.382]. Досконало знаючи польську літературу, працюючи у ній, використовуючи польську мову не тільки для наукової праці, але й для художньої творчості, як ніхто інший Франко мав право запитати: "Цими днями у Львові Конопніцьку величатимуть також ті верстви польської громадськості і польської преси, які проповідують як польський національний обов'язок сліпу ненависть до українців і які стараються мобілізувати всі національні сили Польщі до ніби оборонного бою, на ділі ж до нікчемної боротьби сильних проти слабких. Цікаво, чи "сумління" польської нації обійде цей факт

Відомо, що під час приїзду до Львова польська громада з далеко більшим ентузіазмом вітала все ж таки Генріка Сенкевича, а не Марію Конопніцьку, і ми не можемо та й не бажаємо вказувати полякам як оцінювати того чи іншого письменника, які терміни застосовувати щодо літератури, котра називається у польському літературознавстві як "кресова". Якщо ж ми прагнемо до спільної Європи, до цивілізованого співжиття двох великих народів, – потрібно насамперед бачити і розвивати все те позитивне, плідне, велике, що було між нашими націями. Взаємовпливи і партнерство, рівноправний діалог, проблеми вільного розвитку нації й окремої конкретної людини, – саме ці аспекти мають стати предметом дослідження минулого українського та польського народів, а здатність раціонального оцінювання і переосмислювання історії свідчить про перспективу поступу нації.

1. Брюховецька Л. Україна – Польща. Кінематографічні перетини // *Porównanie jako dowód. Polsko-ukraińskie relacje kulturalne, literackie, historyczne 1890-1999*. – Познань, 2001.
2. Грабович Г. Грані міфічного // *До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка*. – К., 1997.
3. Франко І. Зауваження до кореспонденції: "Плагиат (?) Сенкевича" // *Збір. тв.: У 50 т.* – К., 1982. – Т. 33.
4. Франко І. Марія Конопніцька // *Збір. тв.: У 50 т.* – К., 1982. – Т. 33.
5. Франко І. Польський селянин в освітленні польської літератури // *Збір. тв.: У 50 т.* – К., 1980. – Т. 27.
6. Франко І. *Korespondencya Józefa Bogdana Zaleskiego* // *Збір. тв.: У 50 т.* – К., 1982. – Т. 33.
7. *Dąbert Dobrochyna. Wątki ukraińskie w polskim filmie. Wstępny rekonensans* // *Porównanie jako dowód. Polsko-ukraińskie relacje kulturalne, literackie, historyczne 1890-1999*. – Познань, 2001. (Тут і далі переклад автора).
8. *Miłosz Czesław. Historia literatury polskiej do roku 1939*. – Краків, 1993.
9. Цитую за: *Kolbuszewski Jacek. Kresy*. – Вроцлав, 1995.
10. Там само. – С. 10-11.
11. Цитую за: *"Słownik literatury polskiej XIX wieku"*. – Вроцлав-Варшава-Краків, 1994.

I.FRANKO ABOUT THE TRILOGY BY HENRY SENKEVICH

Volodymyr Mykytiuk

*Ivan Franko National University of Lviv Philology Department
Universytetska st., 1, UA-79000 Lviv, Ukraine*

The author deals with I.Franko's attitude towards Henry Senkevich's trilogy "By fire and sword" on the wide background of quotations and points of view of famous film critics and writers.

Key words: I.Franko, Henry Senkevich, trilogy "By fire and sword" by Henry Senkevich, Ukrainian-Polish relations.

Стаття надійшла до редколегії 06.07.2001
Прийнята до друку 14.10.2001